SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Fünfzehnter Jahrgang 1913—1914

Herausgegeben von

Max Seiffert

English Editor: Charles Maclean

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

INHALT.

Seite

Aber, Adolf (Berlin).
Das musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat (um 1543) 68
Baglioni, S. (Roma).
Luigi Vecchiotti, musicista filosofo marchigiano del secolo scorso (1804—1863) 339
Barclay Squire, W. (London).
Publisher's Numbers 420
Boas, Hans (Berlin).
Lorenzo da Ponte als Wiener Theaterdichter 325
Brügel, Gabriel (Berlin).
Kritische Mitteilungen zu Silcher's Volksliedern, zugleich ein Beitrag zur Volksliedforschung 439
Cametti, Alberto (Roma).
Chi era l'«Hippolita», cantatrice del cardinal di Montalto 111
Cucuel, Georges (Paris).
Notes sur la Comédie Italienne de 1717 à 1789 154
Fehr, Max (Zürich).
Pergolesi und Zeno 166
Grattan Flood, William H. (Enniscorthy).
Gilbert Banaster, Master of the Children of the English Chapel Royal (1478—1490) 64
Gild of English Minstrels under King Henry VI 66
Idelsohn, A. Z. (Jerusalem).
Die Maqamen der arabischen Musik 1
Kade, Reinhard (Dresden).
Antonius Scandellus (1517—1580). Ein Beitrag zur Geschichte der Dresdener Hofkantorei 535
Knödt, Heinrich (Wien).
Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert 375
Maclean, Charles (London).
Rubinstein as Composer for the Pianoforte 360
Moser, Hans Joachim (Berlin).
Die Entstehung des Durgedankens, ein kulturgeschichtliches Problem 270
Myers, Charles S. (Cambridge).
A Study of Sarawak Music 296

Prod'homme, J.-G. (Paris). Seite
Les Institutions musicales (Bibliothèques et Archives) en Belgique et en Hollande. 458
Prunières, Henry (Paris).
Documents pour servir à la biographie des luthistes Robert Ballard et François Pinel 587
Pulver, Jeffrey (London).
The Dances of Shakespeare's England 99
Radiciotti, Giuseppe (Tivoli).
Aggiunte e correzioni ai Dizionari biografici dei musicisti 566
Rieß, Otto (Charlottenburg).
Joh. Abraham Peter Schulz' Leben. 169
Sonneck, O. G. (Washington).
»Dafne«, the first opera. A chronological study. 102
Steglich, R. (Dresden).
(s. Kl. Mitteilungen.)
St. Foix, Georges de (Paris).
La chronologie de l'œuvre instrumentale de Jean Baptiste Sammartini 308
Wellesz, Egon (Wien).
Zwei Studien zur Geschichte der Oper im 17. Jahrh. 124
Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik 427
Wolf, Johannes (Berlin).
Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrh. 504

Kleine Mitteilungen:
R. Steglich (Dresden), Die Bedeutung des »Lermen« 168

Die Maqamen der arabischen Musik.

Dargestellt von

A. Z. Idelsohn.

(Jerusalem.)

In der Musik des vorderasiatischen und nordafrikanischen Orients treten dem Forscher drei nationale Richtungen entgegen: Die persische (Persien, Mesopotamien, Baghdad), türkische (Norden des türkischen Reiches) und arabische (Syrien, Arabien, Ägypten). Soweit diese Richtungen mit einander in Berührung kamen, haben sie sich gegenseitig beinflußt und gemischt.

Die arabische Musik hat hauptsächlich der persischen Eingang gewährt. Ihr verdankt sie ihre Theorie, die von persisch-arabischen Philosophen in unzähligen Büchern behandelt ist[1]). Für die Praxis hat diese freilich nie einen Wert gehabt, da die orientalischen Musiker um Theorie sich herzlich wenig bekümmerten; die Theorie galt vielmehr als Zweck für sich, in der philosophischen Spekulation fand sie ihr Genüge.

Musikalischen Einfluß übten die Perser aber auf den Gesang der Wüstensöhne Arabiens dadurch aus, daß sie deren wilden Volksgesang in Kunstformen brachten, oder vielmehr ihn in die Bahnen ihrer eigenen Musik lenkten. Diese Einwirkung währte ein Jahrtausend, bis die Türken die islamische Welt eroberten. Der leidenschaftliche Gesang der siegesbewußten Türken imponierte den Arabern, und sie fingen nun allmählich an, den türkischen Gesang zu erlernen. Durch den Zusammenstoß der beiden Gesangsarten entstanden wiederum neue Maqamen. Wie Baghdad in der arabischen Glanzperiode, so wurden jetzt Saloniki und Konstantinopel Stätten für Kunst und Musik.

Mit dem Aufblühen Ägyptens im vorigen Jahrhundert begann auch dort eine neue Ära für die arabische Musik, und gegenwärtig blüht hier eine aus persischen, türkischen und arabischen Elementen[2]) zusammengesetzte Kunstmusik. Trotzdem ist der Volksgesang der Araber von fremden Einflüssen ziemlich verschont geblieben. Die Beduinenstämme singen ihre Volksweisen wie ehedem; ja auch die Fellachen, insofern sie nicht unter dem unmittelbaren Einfluß einer Großstadt standen, blieben ihrem alten Gesange treu, was ich in dieser Abhandlung nachzuweisen versuchen werde.

Die Haupt- und Küstenstädte in der Nähe Ägyptens, wie die Syriens, stehen unter seinem Einfluße: ägyptische Sänger und Gesänge dominieren hier[3]). In Ägypten aber wird jetzt unglaublich viel gedichtet und komponiert.

---

1) Collaugettes in seiner Abhandlung, *Musique Arabe*, I im *Journal Asiatique* 1904, VI, 3 ff. gibt ein Verzeichnis der arabischen Musiktheorien.

2) Und nicht zum geringen Teil auch europäischen Elementen.

3) Nächst Kairo ist es Damaskus, das massenhaft Sängerinnen mit schönen

In den letzten Jahren sind dort mehrere Liedersammlungen erschienen, von welchen zwei für uns besonders wertvoll sind, da sie als Einleitung eine Theorie der orientalischen Musik enthalten.

Die erste, ältere und kürzere dieser Theorien ist von Darwisch Muḥammad verfaßt, betitelt »*Ṣafa'a il-auqat fi ʿalm il-naʿamat*«. Dieser Autor beschränkt sich auf die Erklärung der Maqamen für den praktischen Gebrauch. Die zweite, im Jahre 1905 edierte Theorie[1]) ist eine gründliche, ausführliche Arbeit. Der Verfasser, Muḥammad Kamel el-Kholay besitzt in gewissem Grade europäische Bildung. Er kennt die neuen wissenschaftlichen Hilfsmittel der Akustik wie Tonmesser, Metronom, Monochord, und bedient sich ihrer, um nach Muster der europäischen Forscher auch die Tonalität der orientalischen Musik zu untersuchen. Für uns sind solche Untersuchungen eines Arabers, wenn sie korrekt gemacht worden sind (und in unserem Falle sind sie auch sorgfältig ausgearbeitet) von größter Wichtigkeit. Es schien mir deshalb angezeigt, auf seine Untersuchungen hier einzugehen und sie mit den Resultaten der europäischen Forschung zu vergleichen.

Trotz der Bemühungen mehrerer Musikforscher seit Villoteau, die arabische Musik dem europäischen Verständnis näher zu bringen, blieb sie doch dem Europäer ein Rätsel. Zwar sind die gründlichen Arbeiten von M. Meschaqa, Collaugettes und v. Hornbostel an sich lobenswert, zum Verständnis des musikalischen Wertes des arabischen Gesanges haben sie jedoch nur wenig beigetragen und den Schlüssel zum Labyrinth der Vierteltöne und Maqamat haben sie gar nicht gegeben.

Die Sammler arabischer Melodien wiederum haben den Fehler begangen, die Intervalle, Tonarten und Taktarten nach denen der europäischen Musik zu gestalten, wodurch ihre ganze Eigenart zerstört worden ist. Der Hauptfehler aber besteht in dem bloßen »Notieren«. Dieses hastige Notieren beim erstmaligen oder sogar beim wiederholten Abhören, ohne die betreffende Melodie erst selbst zu erlernen, ihre Tonart und Taktart zu erkennen und womöglich ein arabisches Instrument selbst zu beherrschen und im Orchester mitzuwirken, ist ein völlig zweckloses Bemühen, das nur mehr zur Verwirrung beiträgt[2]).

Die vorliegende Arbeit sucht den angeführten Bedingungen zu entsprechen. Sie bietet die Ergebnisse meiner Erfahrungen während mehrjähriger Beschäftigung mit orientalischer Musik. Die hier gebotenen Melodienbeispiele habe ich wiederholt im Verein mit arabischen Musikern auf dem »ʿUd« gespielt und mit Sängern im Chor gesungen. Ich darf deshalb hoffen, damit ein korrektes Bild der arabischen Musik zu geben.

I. Die Tonstufen.

Es hat lange genug gedauert, bis Michel Meschaqa endlich mit dem System der Dreiviertelstufen aufgeräumt hat. Bis dahin wurde dies von den persischen Sofisten geschaffene System von allen europäischen Musikhistorikern als Wahrheit angenommen. Das von Meschaqa aufgestellte System wurde

---

Stimmen produziert. Auch in Aleppo wird tüchtig musiziert. Damaskus und Aleppo gelten als die musikalischen Zentren Syriens.

1) Mit dem Titel «*Musiqa esch-Scharqije*».

2) Welche Verwirrung Villoteau durch seine »Aufzeichnungen« angestiftet hat, habe ich in meinem Werke »Hebräisch-Oriental. Melodienschatz«, das demnächst im Verlage von Breitkopf & Härtel erscheint, nachgewiesen.

von Collaugettes nachgeprüft[1]). Danach enthält die Tonleiter keine Spur von Dritteltönen, sondern 24 Stufen, Vierteltöne, die in 7 diatonische Stufen innerhalb einer Oktave eingeteilt sind.

Dem europäischen Musiker aber wird dieses neue System auch wenig nützen; eine Tonleiter von 17 Stufen ist ihm vielleicht noch angenehmer, als eine von 24 Stufen. Denn wie diese Anzahl von Stufen in der Praxis zum Vorschein kommen soll, darüber geben die erwähnten Forscher keinen Aufschluß.

Darwisch Muḥammad erklärt in seiner oben erwähnten Abhandlung das Tonsystem, indem er das *ʿUd* zu Hilfe nimmt, was auch das beste Hilfsmittel für die Erzeugung der Viertelstufen ist. Das ʿUd hat 5 Saiten; die erste davon ist einzeln, die anderen vier doppelt. Saite 1 heißt *jaga*, S. 2. *ʿaschiran*, S. 3 *duga*, S. 4 *nawa*, S. 5 *kardan*.

»Schlage den *Jaga* ohne Fingerdruck an, sodann schlage *ʿAschiran* ebenfalls ohne Fingerdruck an, darauf den Aschiran nochmals; indem du den 2. Finger (*sabâba*) auf ihn drückst, erhältst du den Ton *ʿIraq*. Darauf drücke wiederum den Aschiran aber mit dem 4. Finger (*bunṣar*), und der Ton *Rast* entsteht. Nachher schlage den *duga* »frei« (ohne Fingerdruck) an, er gibt den gleichnamigen Ton *duga*; darauf drücke auf ihn mit dem 2. Finger, so entsteht *Siga*; wenn du aber mit dem 4. Finger auf ihn drückst, so gibt er *ḡarga*. Dann schlage den *Nawa* leer an, er gibt dir den Ton *nawa*. Drückst du auf denselben mit dem 2. Finger, ergibt es *Ḥusêni*, mit dem 4. Finger — *Auḡ*. Dann schlage *kardan* leer an, der entstehende Ton heißt *kardan*; drückt man auf den letzten mit dem 2. Finger, entsteht *muhajer*, mit dem 4. — *ḡwab-siga*. Will man aber den 14. Ton erzeugen, der die Antwort des *ḡarga* ist, so muß man mit dem 5. Finger (*hunṣar*) auf die Saite *Kardan* drücken. Man merke die angegebenen Regeln und spiele die Töne von unten nach oben, d. h. vom 1. bis zum 14. Ton und vom 14. bis zum 1. Ton abwärts«.

Diese vierzehn leitereignen Töne sind demnach:

1. *jaga*	8. *nawa*	=	die	Antwort,	Oktave,	des	jaga.
2. *ʿaschirân*	9. *ḥusêni*	=	»	»	»	»	ʿaschirān.
3. *ʿirâq*	10. *auḡ*	=	»	»	»	»	ʿiraq.
4. *rast*	11. *kardgn*	=	»	»	»	»	rast.
5. *duga*	12. *muḥajer*	=	»	»	»	»	duga.
6. *siga*	13. *ḡwab siga*[2])	=	»	»	»	»	siga.
7. *ḡarga*	14. » *ḡarga*[3])	=	»	»	»	»	ḡarga.

Über das Stimmen des *ʿUd* sagt der ägyptische Autor folgendes:

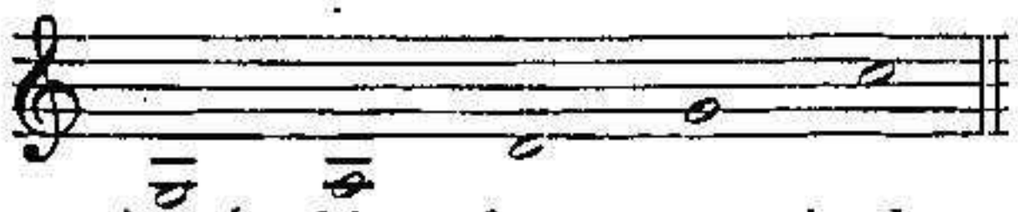
»Zunächst schlage den *jaga* leer an (denn dieser Ton ist ja der schwächste [tiefste] Ton), darauf schlage den *nawa*, welcher die »Antwort« des *jaga* bilden muß; diese beiden Töne müssen so klingen, als wären sie ein Ton. Darauf schlage den *ḥusêni* mit dem 2. Finger an und zu ihm *ʿaschiran*, der sein Fundament (Grundton) ist (arabisch *karâr*). Dann drücke auf den *ʿaschiran* mit dem 4. Finger, und der erzeugte Ton *Rast* muß mit seiner »Antwort« *kardan* eins klingen. Auf den *kardan* drücke mit dem 2. Finger *muḥajer*, welcher die Antwort des *duga* ist«.

Daraus folgt, daß der arabische Musiker ebenfalls zunächst die diatonische Tonleiter spielt.

---

1) In seiner Abhandlung *Musique Arabe* s. o.
2) *ḡwab* = Antwort, ist der Terminus für Oktave.
3) Demnach sind das zwei Oktaven.

Die Stimmung des *ʿUd* im allgemeinen bleibt sich immer gleich, die tiefste Saite *jaga* gibt gewöhnlich das kleine *g* an, was von den Sängern natürlich um eine Oktave tiefer gesungen wird. Manchmal ist die Stimmung sogar einen Halbton höher oder tiefer. Die 2. Saite (*ʿaschiran*) steht um einen Ganzton höher als *jaga*, Saite 3 (*duga*) um eine Quinte höher als *jaga*, Saite 4 (*nawa*) bildet die Oktave zu *jaga*, und Saite 5 ist eine Quarte höher als *nawa*.



jaga ʿaschiran duga nawa kardan

Vgl. auch Collaugettes a. a. O., Dalman, Pal. Diwan, Anhang.

Die arabische Musik ist mit dem *ʿUd* [1]) eng verwachsen, da sein Umfang dem stimmlichen Umfang der Sänger gleichkommt [2]).

Die Erzeugung der 14 Haupttöne geschieht nach folgendem Schema:

Saite	Ton	Finger
jaga	jaga	—
ʿaschiran	ʿaschirân	—
»	ʿirâq	2
»	rast	4
duga	duga	—
»	siga	2
»	ḡarga	4
năwâ	năwâ	—
»	ḥusêni	2
»	auḡ	4
kardan	kardan	—
»	muḥajer	2
»	gwab sigâ	4
»	» ḡarga	5

Wie oben erwähnt, gibt es nun zwischen den Haupttönen Halbtöne (*ʿarabat*). Diese sind: 1. *ʿagam-aschiran*, 2. *xârkala*, 3. *kurdi*, 4. *busĕlik*, 5. *ḥiḡax*, bzw. *ṣaba*, 6. *ḥiṣar*, 7. *ʿaḡam*, 8. *nahaft*, bzw. *mahur*, 9. *schahnax*, 10. *sunbula*, 11. *ḡwab busĕlik*, 12. *ḡwab ḥiḡax-ṣaba* und a) *ḥiṣar-jaga*, b) *ḡuschat* oder *kawacht*. Also obenfalls 14. Sie werden auf folgende Weise hervorgebracht:

---

1) *ʿUd* wird im Arabischen *ʿain*, *wau* und *dal* geschrieben, muß also »*ʿŪd*« gesprochen werden.

2) Die tiefste Stimme im Orient ist Baryton oder 1. Baß und reicht bis zum *G*. Allerdings gibt es hohe Tenöre, bei denen das hohe *C* Mittellage ist. Der *Muasen* der großen Moschee in Damaskus weckte während des Ramadan mit einer gewaltigen Kadenz auf dem hohen *d* alle Gläubigen und Nichtgläubigen dieser Viertelmillionenstadt jede Nacht aus dem Schlafe. Auch sonst bewegen sich die Sänger mit Vorliebe in der hohen Oktave. Die Melodie zum Gebete des Aufrufers, welche in *Hiḡax* ist (vgl. 10 u. Noten Nr. 98), wird in der Oktave gesungen. Natürlich zerreißen die Sänger ihre Stimmen durch dieses Schreien, hauptsächlich die Aufrufer zum Gebet, die Tag und Nacht, in Wind und Wetter vom hohen Turme zu schreien haben. Deswegen halten sie auf ihrem Posten nur kurze Zeit aus. Die Aufrufer an der Omarmoschee und Davidsburg werden regelmäßig in jedem Winter stockheiser. »Das ist von Allah gekommen«, erklärte mir ein Aufrufer, der seine Stimme durch Erkältung verloren hatte.

Gute Spieler bringen auch einen 15. und 16. Ton hervor. Sonst aber spielt man die hohen Töne um eine Oktave tiefer (vgl. z. B. *Mahurani*, Noten Nr. 103). Das Instrument *Kanûn*, obwohl es drei Oktaven hat vom kleinen *c* bis zum *c'''*, ist nur bei moderneren Musikern im Gebrauch, die Volkmusikannten kennen nur das *ʿUd*.

Saite	Ton	steht zwischen den Haupttönen	Finger
jaga	ḥiṣar-jaga	jaga — ʿaschirân	2
ʿaschiran	aḡam-ʿaschiran	ʿaschiran — ʿiraq	2
»	ḡuschat	ʿiraq — rast	3
»	zârkala	rast — duga	4
duga	kurdi	duga — siga	2
»	busĕlik	siga — ḡarga	3
»	ḥiḡaz	ḡarga — nawa	4
»	ṣaba	» »	5
nawa	ḥiṣar	nawa — ḥusêni	2
»	ʿaḡam	ḥusêni — auḡ	3
»	nahaf	auḡ — kardan	4
kardan	schahanaz	kardan — muḥajer	2
»	sunbula	muḥajer — ḡwab siga	3
»	ḡwab busĕlik	ḡwab siga — ḡwab ḡarga	4
»	ḡwab ḥigaz-ṣaba	ḡwab ḡarga — ḡwab nawa	5

a) *ḥiṣar jaga* wird selten gebraucht, b) *ḡuschat-kawacht* (in Ägypten *ḡuschat*, in Syrien *kawacht*) ist von Darw. Muḥamad nicht als Halbton angegeben, wird aber als solcher in der Praxis verwendet.

Eine siebenstufige (achttönige) Leiter wird *Diwan* genannt, jeder einzelne Hauptton — *Maqam*, in Ägypten — *Naama*. Als erster Ton wird jetzt *Rast* bezeichnet (vgl. Collaugettes, a. o. O.). Bemerkenswert ist, daß die Namenreihe der Halbtöne von *ʿaschiran* beginnt. Der Name des Halbtones auf *jaga* ist der nämliche, wie derjenige des *nawa*; demnach scheint früher *ʿaschiran* als erster Ton gegolten zu haben[1]). Ferner ist zu beachten, daß die Namenreihe der Halbtöne bis auf *muḥajer* geht. Die elf Haupttöne mit eigenen Namen haben also auch je einen Halbton mit eigenen Namen; die abgeleiteten Haupttöne haben auch abgeleitete Halbtöne. Abgesehen von den Haupttönen werden die Zwischenräume der Haupttöne in Vierteltöne geteilt. Darw. Muḥammad und Kamel el Kholay geben folgende Erklärung.

»Die Theoretiker der Musik teilten den Zwischenraum der Töne in Vierteltöne und zwar nach diesem Schema:

Zwischen	Rast	und	duga	= 4	Vierteltöne
»	duga	»	siga	= 3	»
»	siga	»	ḡarga	= 3	»
»	ḡarga	»	nawa	= 4	»
»	nawa	»	ḥusêni	= 4	»
»	ḥusêni	»	auḡ	= 3	»
»	auḡ	»	kardan	= 3	»

d. h., sie teilten die Tonleiter in 24 gleiche Viertel«.

Man kann die Tonleiter von jeder Viertelstufe beginnen, aber unter der Bedingung, daß die Leiter 24 Vierteltöne enthalten soll.

Collaugettes zählt in seinem Tonsystem 25 Viertel; der Unterschied erklärt sich aus der im Folgenden angeführten Tabelle.

---

1) Kamel el-Kholay a. a. O. S. 29 sagt, daß *jaga* ursprünglich *rast* war, aber der tiefen Stimmen wegen um eine Quarte herabgesetzt worden ist.

I.

Tabelle von Darwisch Moḥamēd u. Kamel el-Kholay[1]).

I.	1.	I.	*Jaga.*
	2.	II.	nam ḥiṣar, b) qaba-ḥiṣar.
	3.	III.	ḥiṣar, qaba.
	4.	IV.	taq ḥiṣar qaba; b) schuri.
II.	5.	I.	*ʿAschiran.*
	6.	II.	nam ʿaḡam-ʿaschirân.
	7.	III.	ʿaḡam-ʿaschirân.
III.	8.	I.	*ʿIraq.*
	9.	II.	nam ḡuschat, b) kuschat.
	10.	III.	ḡuschat, b) kuschat.
IV.	11.	I.	*Rast.*
	12.	II.	nam zarkala, b) zirkula.
	13.	III.	zarkala, b) zirkula.
	14.	IV.	taq zarkala, b) zirkula.
V.	15.	I.	*Duga.*
	16.	II.	nam kurdi, b) nahāwand.
	17.	III.	kurdi.
VI.	18.	I.	*Siga.*
	19.	II.	nam busĕlik.
	20.	III.	busĕlik, b) uschaq.
VII.	21.	I.	*Ḡarga.*
	22.	II.	nam ḥiḡaz.
	23.	III.	ḥiḡaz od. saba.
	24.	IV.	taq ḥiḡaz, b) ṣaba[2]).
VIII.	1.	I.	*Nawa.*
	2.	II.	nam ḥiṣâr.
	3.	III.	ḥiṣar, b) schuri.
	4.	IV.	taq ḥiṣâr.
IX.	5.	I.	*Ḥusêni.*
	6.	II.	nam ʿaḡam.
	7.	III.	ʿaḡam, b) neuriz.
X.	8.	I.	*Auḡ.*
	9.	II.	nam mahûr.
	10.	III.	mahûr, b) aucb: nahaft.
XI.	11.	I.	*Kardan.*
	12.	II.	nam schah'naz.
	13.	III.	schah'naz.
	14.	IV.	taq schah'naz.
XII.	15.	I.	*Muḥajer.*
	16.	II.	nam sunbula.
	17.	III.	sunbula, b) zawal.
XIII.	18.	I.	*Ḡwab-Siga*, b) Bazruq.
	19.	II.	ḡwab-nam-busĕlik.
	20.	III.	» busĕlik.
XIV.	21.	I.	*Ḡwab-Ḡarga*, b) Mahurani.
	22.	II.	ḡwab-nam-ḥiḡaz.
	23.	III.	» ḥiḡaz-ṣaba.
	24.	IV.	» taq-ḥiḡaz, b) ṣaba.
			ḡwab Nawa.

II.

Tabelle von Michel Meschaqa (bei Collaugettes).

I.	1.	I.	*Jaga.*
	2.	II.	nam ḥiṣar,
	3.	III.	ḥiṣar.
	4.	IV.	taq ḥiṣar.
II.	5.	I.	*ʿAschiran.*
	6.	II.	nam ʿaḡam.
	7.	III.	ʿaḡam.
III.	8.	I.	*Iraq.*
	9.	II.	kawascht.
	10.	III.	taq kawascht.
IV.	11.	I.	*Rast.*
	12.	II.	nam zarkala.
	13.	III.	zarkala.
	14.	IV.	taq zarkala.
V.	15.	I.	*Duga.*
	16.	II.	nam kurdi.
	17.	III.	kurdi.
VI.	18.	I.	*Siga.*
	19.	II.	busĕlik.
	20.	III.	taq busĕlik.
VII.	21.	I.	*Ḡaharga.*
	22.	II.	ʿaraba.
	23.	III.	ḥiḡaz.
	24.	IV.	taq ḥiḡaz.
VIII.	1.	I.	*Nawa.*
	2.	II.	nam ḥiṣar.
	3.	III.	ḥiṣar.
	4.	IV.	taq ḥiṣar.
IX.	5.	I.	*Ḥusêni.*
	6.	II.	nam ʿaḡam.
	7.	III.	ʿaḡam.
X.	8.	I.	*Auḡ.*
	9.	II.	nahaft.
	10.	III.	taq nahaft.
XI.	11.	I.	*Mahur.*
	12.	II.	nam schah'naz.
	13.	III.	schah'naz.
	14.	IV.	taq schah'naz.
XII.	15.	I.	*Muḥajer.*
	16.	II.	sunbula.
	17.	III.	zawâl.
XIII.	18.	I.	*Buzruq.*
	19.	II.	ḥusêni-schad.
	20.	III.	taq ḥusêni-schad.
XIV.	21.	I.	*Mahurani.*
	22.	II.	ḡwab-nam-ḥiḡaz.
	23.	III.	» ḥiḡaz.
	24.	IV.	» taq-ḥiḡaz.
	? 25.		*Ramal-tuti.*

1) Die Variationen bei el-Kholay sind mit b) bezeichnet.
2) Demnach ist nach el-Kholay *ṣaba* um einen Viertelton höher als *ḥiḡax*;

Demnach stimmen beide Tabellen hinsichtlich der Stufenordnung vollständig überein; die Namensverschiedenheit einer und derselben Stufe mag auf lokale Abweichung zwischen Ägypten und Syrien zurückzuführen sein. Wir behalten aber die ägyptischen Termini bei mit Ausnahme von *Kardan*, das wir *Mahur* benennen, folglich auch *nahaft* für *mahur*, das in Syrien auch anstatt *Kardan* im Gebrauche ist. Aus der vorangehenden Tabelle geht hervor, daß die Stufen 1. *Jaga—ʿAschiran*, 2. *Rast—Duga*, 3. *Ḡarga—Nawa*, sowie ihre Oktaven 1. *Nawa—Husêni*, 2. *Kardan—Muḥajer*, 3. *Ḡwab—Ḡarga—Ḡwab—Nawa* je vier Vierteltöne enthalten, die Stufen 1. *ʿAschiran—ʿIraq*, 2. *ʿIraq—Rast*, 3. *Duga—Siga*, 4. *Siga—Ḡarga*, sowie ihre Oktaven 1. *Husêni—Aug*, 2. *Aug—Kardan*, 3. *Muḥajer—Ḡw. Siga* und 4. *Ḡw. Siga—Ḡw. Ḡarga* nur je Dreivierteltöne. Die Halbtöne stehen in den viervierteltelstufigen Intervallen in der Mitte und bilden eine richtige Halbstufe, in den dreiviertelstufigen Intervallen aber auf der dritten Viertelstufe nach Tab. I und auf der zweiten nach Tab. II; d. h. nach Tab. I ist zwischen dem Halb- und oberen Hauptton eine Viertelstufe, nach Tab. II aber ist die Viertelstufe zwischen Halb- und unteren Halbton. Die Vierteltöne werden nach den Halbtönen benannt mit der Hinzufügung von *nam* = vor (weniger) und *täq* = über (mehr).

Die Bedeutung der Namen.

a) Haupttöne:

Jaga, persisch = erster, eigentlich *jay-ka* = erste Stelle usw.
ʿAschiran ?
ʿIraq, Gegend im südlichen Mesopotamien.
Rast, persisch = der gerade Ton, oder auch nach der nordpersischen Stadt Rascht.
Duga, persisch = der zweite.
Siga, » = der dritte.
Ḡarga, » = der vierte.
Nawa, arabisch = der Kern der Vernunft; persisch = der klangvolle.
Ḥusêni, arabisch. Eigenname nach dem heiligen Ḥusêni ibn Ali (s. u. Maqam *Ḥusêni*).
Aug, persisch *Auk* = der hohe.
Kardan, persisch = die Grenze.
Mahur. arabisch = das trabende Roß.
Muḥajer, arabisch = der wunderliche.

b) Halbtöne:

ʿagam, arabische Benennung für das Ausland, hauptsächl. für Persien (s. u. Maqam *ʿAgam*).
guschat ?
xarkala ?
kurdi, nach der Provinz Kurdistan.
buselik, persisch = der Kuß.
ḥiṣar, persisch und arabisch = der (im Hofe) eingeschlossene, oder auch reduzierte.
nahaft ?
schah'nax, persisch *des Schah'* = Ornament.

---

der Autor bemerkt (S. 33) hierzu, daß, wenn *saba* auf *ḥigax*, d. h. einen Viertelton tiefer gesungen wird, der Maqam alsdann ʿUzal genannt wird, worauf wir noch zurückkommen werden.

sunbula, persisch = Rose.
ḥiǧax, arabische Provinz (s. u. Maq. *Ḥiǧax*).
Ṣaba, arabisch = keusche Liebe (s. u. Maq. *Ṣaba*).

Stufengattungen.

Obgleich in den angeführten Tonleitern die Haupttöne aus Viervierteltel- und Dreiviertelstufen bestehen, gibt es doch in der arabischen Musik noch Kombinationen von $^1/_4$-, $^2/_4$-, $^3/_4$-, $^4/_4$-, $^5/_4$- und $^6/_4$-Stufen. Diese resultieren aus der Stufenordnung der Skalen der Maqame, die weiter unten zu behandeln sein werden, sind also leitereigene Stufen.

a) Leitereigene $^1/_4$-Stufen: Die 2. Stufe im Maqam *Busĕlik* = *busĕlik-ǧarga*.

b) Leitereigene $^2/_4$-Stufen:

1. auf $^3/_4$-Stufen folgend: Die 2. Stufe im Maqam *ʿUschaq*: *siga-busĕlik*.
» 3. » » » *Ṣaba*: *ǧarga-ṣaba*.
» 1. » » » *Ḥiǧax kar*: *rast-zarkala*
2. auf $^4/_4$-Stufen folgend: » 2. » » » *Nahawand*: *duga-kurdi*.
» 5. » » » » *nawa-ḥiṣar*.
» 5. » » » *Bajat*: *ḥusêni-ʿaǧam*.
» 5. » » » *ʿUschaq*: *ḥusêni-ʿaǧam*.
» 7. » » » *Ṣaba*: *kardan-schahnaz*.
» 5. » » » *Busĕlik*: *ḥusêni-ʿaǧam*.
» 3. » » » *Sasgar*: *ḥusêni-ʿaǧam*.
» 3. » » » *ʿAǧam*: *duga-kurdi*.
» 7. » » » » *ḥusêni-ʿaǧam*.
» 5. » » » *Ḥiǧax-kar*: *nawa-ḥiṣar*.
3. auf $^5/_4$-Stufen folgend: » 2. » » » *Raml*: *ḥiǧax-nawa*.
4. » $^6/_4$- » » : » 3. » » » *Ḥiǧax*: *ḥiǧax-nawa*.
5. » $^2/_4$- » » : » 3. » » » *Raml*: *nawa-ḥiṣar*.

c) Leitereigene $^3/_4$-Stufen:

Im *Rast*: Die 2. u. 3., 6. u. 7. Stufe: *duga-siga*, *siga-ǧarga*, *ḥusêni-auǧ*, *auǧ-kardan*.
Im *Nahăwand*: 7. St. *auǧ-kardan*.
» *Bajat*: 1. u. 2. St. *duga-siga-ǧarga*.
» *Nawa*: 5. u. 6. St. » » »
» *Siga*: 1. u. 3. St. *siga-ǧarga*, *nawa-taq ḥiṣar*.
» *ʿIraq* u. *Auǧ*: 1. u. 3. St. *ʿIraq-rast*, *duga-siga*.
» *Ṣaba*: 1. u. 2. St. *duga-siga-ǧarga*.
» *Ḥiǧax-kar*: 3. u. 7. St. *siga-ǧarga*, *auǧ-kardan*.

d) Leitereigne $^4/_4$-Stufen:

Maqam *Rast*: 1., 4. u. 5. St.: *rast-duga*, *ǧarga-nawa*, *ḥusêni*.
» *ʿAǧam*: 1., 2., 4., 5., 6. St.: *ʿaǧam-kardan-muḥajer*, *sunbula-ǧwab ǧarga-ǧw. nawa-ǧw. ḥusêni*.
» *Nahăwand*: 1., 3., 4. St.: *rast-duga*, *kurdi-ǧarga-nawa*.
» *Bajat*: 3., 4., 6., 7. St.: *ǧarga-nawa-ḥusêni*, *ʿaǧam-kardan-muḥajer*.
» *ʿUschaq*: 4. St.: *nawa-ḥusêni*.
» *Nawa*: 1., 4., 7. St.: *nawa-ḥusêni*, *kardan-muḥajer*, *ǧarga-nawa*,
» *Siga*: 2., 4., 6. St.: *ǧarga-nawa*, *nam ḥiṣar-auǧ*, *kardan-muḥajer*.
» *Iraq* u. *Auǧ*: 2., 6. St.: *rast-duga*, *nawa-ḥusêni*.
» *Ṣaba*: 6. St.: *ʿaǧam-kardan*.
» *Ḥiǧax*: 4., 7. St.: *nawa-ḥusêni*, *kardan-muḥajer*.
» *Ḥiǧax-kar*: 4. St.: *ǧarga-nawa*.

e) Leitereigne $^5/_4$-Stufen:

Maqam *Nahawănd*: 6. St.: *ḥiṣar-auǧ*.
» *ʿUschaq*: 3. St.: *busĕlik-nawa*.

Maqam *Ṣaba*: 8. St.: *schahnax-gw. siga.*
» *Ḥīgax-kar*: 2., 6. St.: *xarkala-siga, ḥiṣar-aug.*
» *Buselik*: 6. St.: *ḥiṣar-aug.*
» *Raml*: 1., 4. St.: *siga-ḥīgax, ḥiṣar-aug.*
» *Siga*: 4. St.: *ḥiṣar-aug* (mitunter).
» *ʿIraq* u. *Aug*: 4. St.: *kurdi-nam-ḥīgax.*

f) Leitereigene $^6/_4$-Stufen:

Maqam *ʿUschaq*: 6. St.: *ʿagam-xarkala.*
» *Ṣaba*: 4. » *ṣaba-ḥusêni.*
» *Ḥīgax*: 2. » *kurdi-ḥīgax.*

Die hier aufgezählten Stufen sind den Skalen der Haupt-Maqamen entnommen, die allgemein bekannt sind. In den Nebenmaqamen gibt es noch mehrere Eventualitäten von Stufen, die aber ausnahmslos nach diesen sechs Stufengattungen gebildet sind.

Ton- und Saitenmessungen des Kamel el-Kholay.

	Töne der I. Leiter	Töne der II. Leiter	Saiten-messung	Schwing-ungen der Töne	Vergleich. mit europ. Noten
1.	jaga	nawa	00,0	775	g*
2.	qaba nim ḥiṣar	nim ḥiṣar	1,02	797,79	+g
3.	qaba ḥiṣar	ḥiṣar	2,01	821,1	♯g; ♭b *
4.	qaba tiq ḥiṣar	tiq ḥiṣar	2,98	845,2	−a; +♯g
5.	ʿaschiran	ḥusêni	3,92	870,3	a *
	nim-ʿagam ʿaschiran	nim ʿagam	4,83	895,4	+a
6.	ʿagam-ʿaschiran	ʿagam	5,72	921,7	♯a; ♭h
7.	ʿiraq	aug	6,58	948,7	−h
8.	guschat	mahur	7,42	986,5	h *
9.	tiq guschat	tiq mahur	8,23	1 005,1	+h
10.	rast	kardan	9,03	1 034,6	C
11.	nim zirkula	nim schahnaz	9,80	1 064,8	+c
12.	zirkula	schahnaz	10,54	1 096	♯c; ♭d *
13.	tiq zirkula	tiq schahnaz	11,27	1 128,2	+♯c; −d
14.	duga	muḥajer	11,97	1 161,2	d *
15.	nim kurdi	nim sunbula	12,66	1 195,2	+d
16.	kurdi	sunbula-zawal	13,32	1 230,4	♯d; ♭e
17.	siga	bazrak	13,97	1 266,4	+♯d; −e
18.	buslik [1]	gawab-buslik	14,20	1 303,4	e *
19.	tiq buslik	gw. tiq-buslik	15,21	1 341,2	+e
20.	gabarka	mahurani	15,80	1 381	f
21.	nim ḥigaz	gw. nim-ḥigaz	16,38	1 421,4	+f
22.	ḥigaz	gw. ḥigaz	16,93	1 463	♯f; ♭g
23.	tiq-ḥigaz	gw. tiq-ḥigaz	17,48	1 502	+♯f; −g
24.	nawa	ramal-ṭuti	18,00	1 550	g

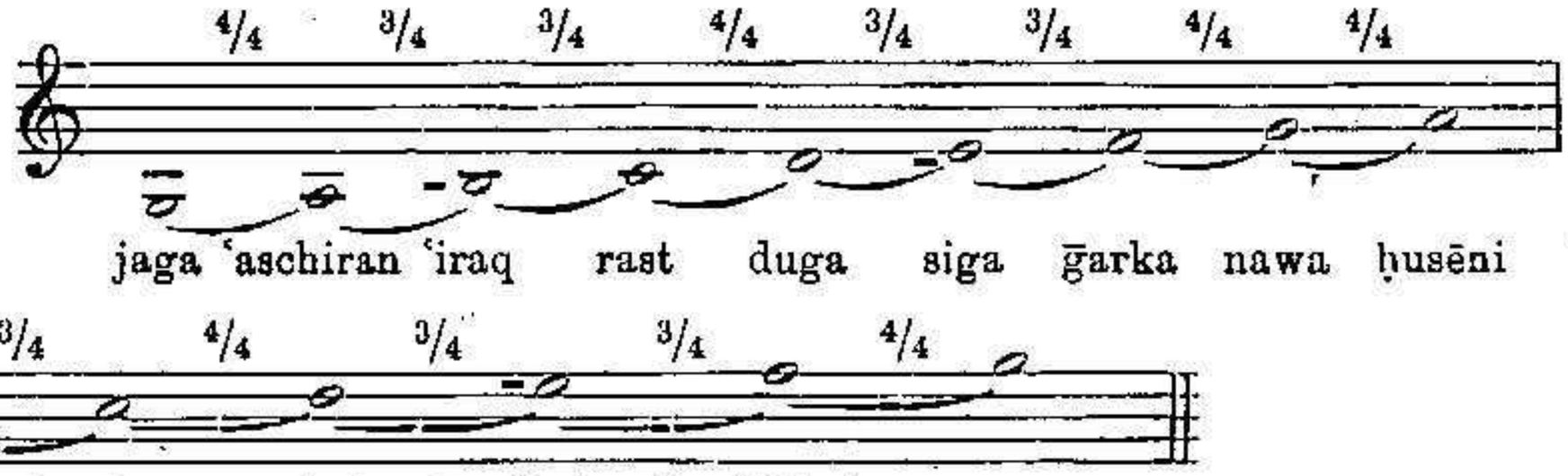
Diese Tabelle stimmt hinsichtlich der Schwingungszahlen mit den bei Zellner [2]) angeführten Zahlen, abgesehen von kleinen Unterschieden, ziemlich überein. Zellner gibt $g = 775{,}1$; $\sharp g = 821{,}2$; $a = 870$; $h = 976{,}5$; $\sharp c = 1096{,}1$; $d = 1161{,}3$; $e = 1303{,}5$; $\sharp f = 1463{,}2$. Dagegen stimmt diese Tabelle mit den Messungen von Dom Parisot [3]) auffallend überein.

1) Hiernach weicht er von seiner Angabe in der oberen Tabelle ab, indem dort *nam-buslik* und *buslik*, also zwischen *siga* und *buslik* $^1/_2$-Ton ist, während hier $^1/_4$ Ton.
2) Zellner, Vorträge über Akustik, 1892. Beilage II. S. 246.
3) *Nouvelles Archives des Missions scientifiques*, etc. T. IX, S. 282 ff.

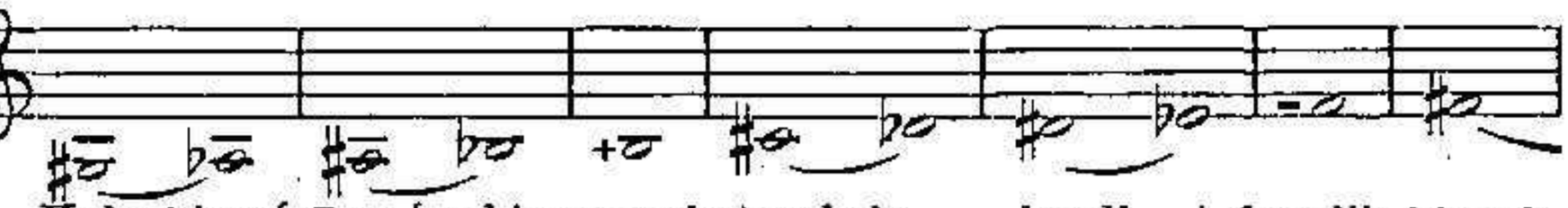
Ausführliche Tonmessungen haben ferner Collaugettes in seiner erwähnten Arbeit, sowie v. Hornbostel [1]) vorgenommen.

Diese Messungen ergaben, daß die $^4/_4$- und $^2/_4$-Intervalle unserm Ganz- und Halbton gleichkommen; man schreibt sie auch gewöhnlich im europäischen Notensystem. Für die Viertelstufen behilft man sich durch die Zeichen $+ ^1/_4$ = Erhöhung und $- ^1/_4$ = Vertiefung.

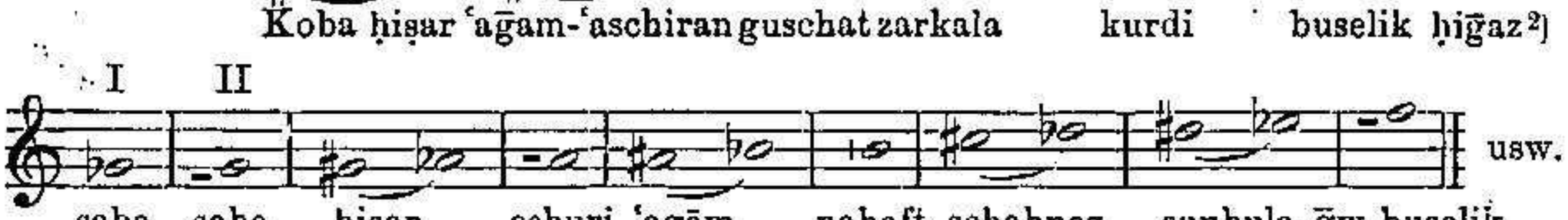
Haupttöne: (Maqamat)



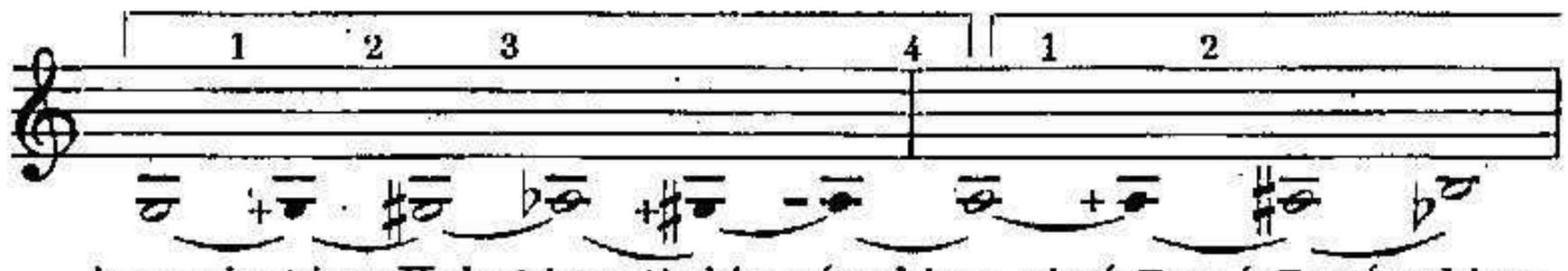
Halbtöne: (ʿarabat)

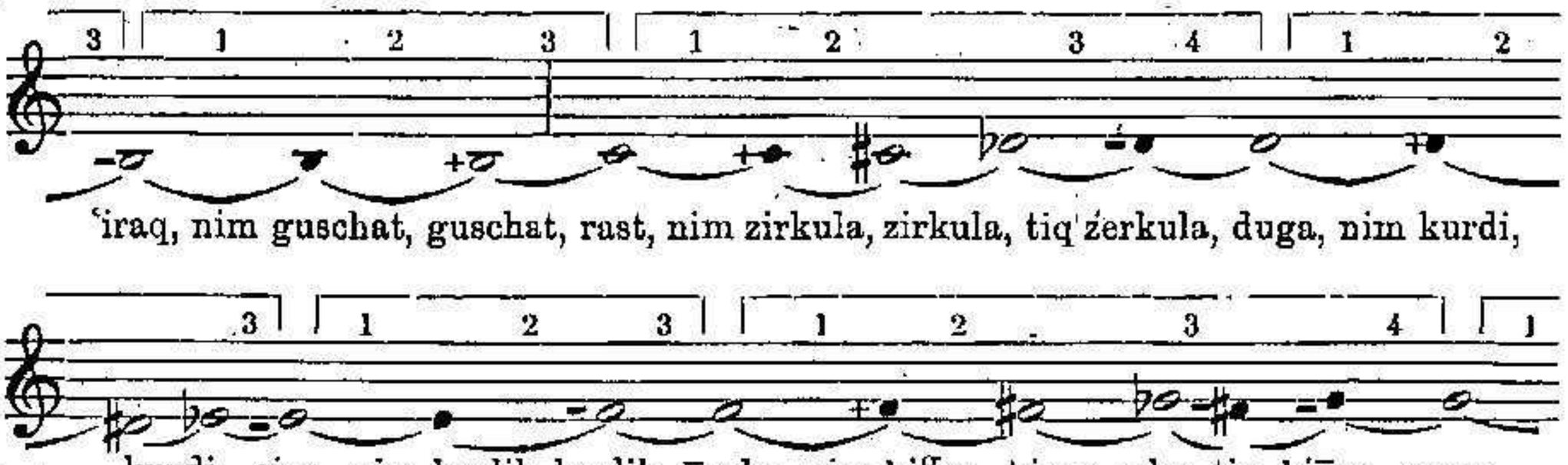


I II



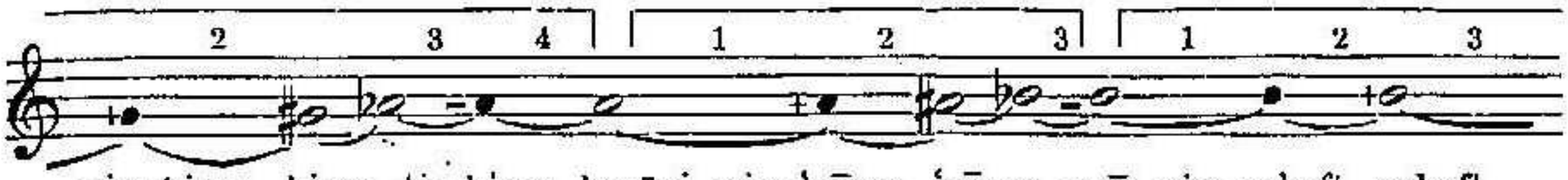
Vierteltöne: (rubʿaa)



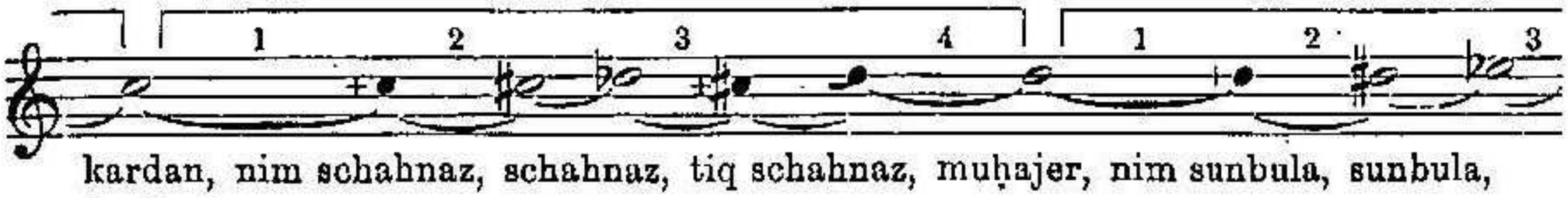


1) Tunesische Melodien (Sammelbände d. IMG VIII 1).

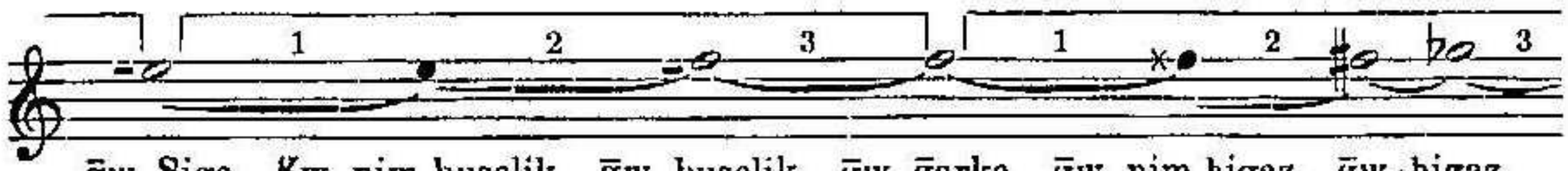
2) *ḥiḡax* kommt immer als Erhöhungszeichen für *fis* vor. Gewöhnlich ist *ḥiḡax* mit *fis*, und *ṣaba* mit *ges* identisch; nach el-Kholay aber ist *ṣaba* um $^1/_4$ höher als *ḥiḡax*, also *-g*. Wird aber *ṣaba ges* intoniert, so nennt man den Maqam *ʿAuzal*. Vgl. I. Tabelle, Anmk.



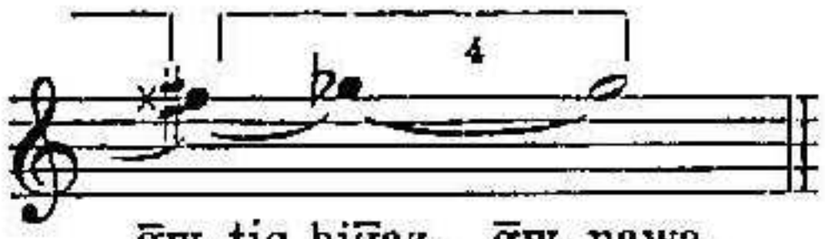
nim ḥiṣar, ḥiṣar, tiq ḥiṣar, ḥusēni, nim ʿagām, ʿagām, angē, nim nahaft, nahaft,
(Schuri)



kardan, nim schahnaz, schahnaz, tiq schahnaz, muḥajer, nim sunbula, sunbula,
(mahur)



ḡw. Siga, ḡw. nim buselik, ḡw. buselik, ḡw. ḡarka, ḡw. nim ḥigaz, ḡw. ḥigaz,
(bizrak) (mahuran) (ḡw. Ṣaba)



ḡw. tiq ḥiḡaz, ḡw. nawa.
(ḡw. Ṣaba) (ramal tuti)

Anmerkung I. Wir schreiben die Namen klein, wenn sie im Sinne von »Töne« gebraucht werden, und groß, wenn sie als Maqamen bezeichnet werden.

Anmerkung II. Die verschiedenen Abweichungen der Lesearten der Terminologie sind auf ihre persische Etymologie zurückzuführen. Die mit dem persischen weichen *k* geschriebenen Wörter müssen gleich *g* ausgesprochen werden; da aber die syrischen Araber kein *g* haben, so sprechen sie es *dsch* aus. Ebenso sind die persischen Vokale *i*, *u* durch die Araber zu *e*, *ô* umgewandelt, wenn dieselben mit gutturalen, emphatischen und nasalen Konsonanten verbunden sind, z. B. *nim* = *nem* und *näm*, *tiq* = *teq* und *taq* u. a. m.

II. Die Maqamen.

Der Begriff *Maqam* (arabisch *maqama*, Plural *maqamat*, persisch-türkisch *makama*) bezeichnete ursprünglich den Stand, die Bühne, auf der die Dichter-Sänger während ihres Vortrages vor dem Kalifen zu stehen pflegten. Von dem Ort ist dann die Bezeichnung auf die vorgetragene Sache selbst übergegangen.

Im musikalischen Sinne wird nun *maqam* für »Ton« gebraucht (s. o.). Die jüdischen Dichter im Orient übersetzen *maqam* mit *qôl* oder *habara*, d. i. Ton, Laut. Ebenso erklärt auch Kamel el-Kholay das Wort. In Agypten wird für Ton noch das Wort *naama* gebraucht[1]).

Im weiteren Sinne bedeutet *Maqam* in der Musik soviel wie Musikweise, d. h. eine Musikart, die sich ihr eigentümlicher Tonstufen und Motivgruppen bedient. Man darf jedoch den Begriff Maqam keinesfalls mit »Kirchenmodus« oder gar »Tonart« identifizieren. Denn während die letzteren lediglich die

1) Wir schreiben *maqama* im Sinne von »Ton« stets klein, *Maqama* im Sinne von »Musikweise« stets groß.

Tonleiter bezeichnen, in welcher nach Belieben verschiedene Weisen gesungen werden können, ist im Maqam beides, Tonleiter und Tonweise, und vorzüglich letztere, einbegriffen. Denn bei den Maqamen wird auf die Tonweise, d. h. Tongruppierung und Tongefüge, Hauptgewicht gelegt. Der orientalische Musiker legt sich bezüglich der Tonleiter der Maqamen keine Schranken auf; er ändert bald die eine, bald die andere Stufe, und die Variationen hierin sind sehr erheblich.

Auf die Reinheit der »Musikweise« jedoch wird viel Gewicht gelegt. Jeder Maqam hat seine ihm eigentümlichen Tonreihen und Motive, die stets variiert auftreten. Jedes Musikstück muß Motive und Gänge irgend eines Maqams enthalten, sonst wird es als unmusikalisch verworfen.

Die Erklärung für diese eigenartige »Theorie« ist ganz natürlich. Die orientalische Musik wird nach dem Gehör ausgeübt, folglich ist der Musiker gezwungen, sich Zeichen und Merkmale nach dem Gehör zu schaffen, um die Musikstücke im Gedächtnis zu behalten und sie zu erkennen. Man hört aber viel eher und behält viel leichter Motive und Motivgruppen als feine Unterschiede von $^1/_4$- oder sogar $^2/_4$-Tonstufen. Demnach ist Maqam eine Gruppe von bestimmten Merkmalen, welche dem Naturmusiker hauptsächlich durch die Melodiegestaltung beim Hören auffällt. Solche Merkmale, die dem gebildeten, sozusagen Notenmusiker ganz gleichgültig scheinen, sind dem Gehörmusiker sehr wichtig; ja, der Naturmusiker hört ganz anders als der Kunstmusiker. Die arabischen Theoretiker jedoch teilen über die Merkmale der Maqamen wenig mit, denn, da sie doch für arabische Musikanten schreiben, setzen sie diese Kenntnisse bei ihnen voraus.

Die Entstehung der Maqamen kann man sich etwa folgendermaßen denken. In alten, vorislamitischen Zeiten bestanden in den verschiedenen Gegenden und bei den verschiedenen Stämmen eigene Volksmoden. Der Islam zentralisierte die arabische Intellektualität aus allen Teilen Arabiens und Syriens in Mesopotamien (Baghdad und Baṣra). Hier stieß sie mit der persischen Kultur zusammen. Von ihr nahmen die Araber vieles auf, oder vielmehr sie assimilierten ihre eigenen geistigen Güter, zu welchen in erster Linie auch die Musik gehörte, denen der Perser. Aus dieser Assimilation nun entstanden neue Weisen, Intervall-, bzw. Motivkombinationen. Von diesem Verschmelzungsprozeß in den größeren Städten blieb aber das eigentliche arabische Volk unberührt. Das Volk sang eben nach wie vor seine nationalen Weisen, was bei der Abgeschlossenheit der arabischen Stämme und ihrer unverändert primitiven Lebensweise leicht denkbar ist, wie überhaupt die ganze persisch-arabische Geisteskultur in den breiteren Schichten des Volkes keinen Eingang fand. Wiewohl die Namen und Weisen der Maqamen noch heute ebenso gebraucht werden, wie vor tausend Jahren, und zum großen Teile bei allen Fachmusikern bekannt sind, ist doch deutlich zu erkennen, welche Maqamen nationalarabisch sind.

Zum Verständnis der Maqamen muß auf folgende Merkmale geachtet werden:

1. Die Beschaffenheit der Tonstufen.

2. Die Ordnung und Reihenfolge der Stufen. Viele Maqamen unterscheiden sich voneinander nur in der Ordnung der Tonleiter ein und der-

selben Skala, wie z. B. die Maqamen *Rast* von *Nawa*, *Rĕhaw* von *Bajat*, *Ḥigāz* von *Ispahan* oder *Schahwrak* u. a.

3. Dieselben Tonreihen, eine Quarte, Quinte oder Oktave höher oder tiefer versetzt, bilden eigene Maqamen. Beim Orientalen spielt die Region des Tones eine Hauptrolle; schon die Verschiedenheit von hoch, mittel und tief ist ihm Grund genug, um danach eigene Maqamen zu bezeichnen, wie z. B. *Rast* und *Mahur*, *Iraq*—*Siga* und *Augā*, *Sasgar* und *ʿAgām*, *Mahur* und *Mahurani*, *Bajat*—*Ḥusêni* und *ʿAschiran*, *Ḥigāz* und *ʿUzal* u. a. m.[1])

4. Eine bestimmte Gruppe von Motiven, ursprünglich wahrscheinlich einem Stamme oder einer Gegend eigen, drückt einem Maqam sein Gepräge auf.

5. Es genügt auch, daß ein talentierter Komponist in einem Maqam neue Motivkombinationen erfindet und dieselben am Hofe oder sonst an öffentlicher Stelle bekannt macht; alsbald wird das Stück zu einem neuen Maqam (allerdings Nebenmaqam) proklamiert. Mag dieses neue Geschöpf bald vergessen werden, sein Name, sei es der des Erfinders selbst oder von dessen Geburtsstadt, wird als »Tradition der Vorfahren« ehrenvoll im Gedächtnis oder im Diwan aufbewahrt. Auch der Rhythmus bestimmt mitunter den Maqam.

In manchen der Maqamen nun sind alle fünf Merkmale vertreten, in anderen aber nur eines derselben.

Man unterscheidet Hauptmaqamen oder Väter und Nebenmaqamen oder Söhne.

Väter:	Söhne:	
1. Rast	1. Mahur	allgemein bekannt.
2. Bajat	2. Rĕhaw	
3. Ṣaba	3. Ispahan	
4. Ḥigāz	4. Busĕlik	
5. ʿUschaq	5. ʿAschiran	
6. Siga	6. Sasgar	
7. ʿIraq	7. Ḥigāz-kar	
8. Augā	8. Garka	weniger bekannt.
9. Ḥusêni	9. Mahurani	
10. Nawa	10. Schuri	
11. ʿAgām	11. Schawrak	
12. Nahăwand	12. Schahnaz	
	13. Raml	

Manche »Söhne« sind nur von lokaler Popularität wie *Ḥiṣar*, *Mustʿaar*, die in Ägypten verbreitet, in Syrien aber unbekannt sind. Die Väter dagegen kennen alle Fachmusiker. Manche »Söhne«, wie *Rĕhaw*, *Sasgar*, *Ḥigāz-kar* sind ebenso wie die Väter verbreitet, sind aber nur Abkömmlinge derselben und folglich immer Söhne geblieben. Ein anderer Typus von Maqamen, die sogenannten Mischmaqamen, haben sich aus der Verschmelzung verwandter Maqamen gebildet, worauf ich am Schluß dieser Abhandlung noch zurückkommen werde.

Daß die Orientalen Sinn für die Verwandtschaft der Tonarten haben,

---

1) Das Gehör der arabischen Musiker ist gut entwickelt, sie setzen den Ton ziemlich rein an. Ich habe wiederholt versucht, eine Rastmelodie, also Grundton *c*, in *B* oder *D* anzustimmen und ähnliches, wurde jedoch von ihnen jedesmal auf die falsche Intonation aufmerksam gemacht. Kamel el-Kholay a. a. O. S. 36 behauptet dagegen, daß die Araber keine absolute Tonempfindung besitzen.

beweist 1. ihre Modulationsweise und 2. ihre Ordnung der Maqamen; Maqamen, die gemeinschaftliche Skalen oder nur einen gemeinsamen Grundton haben, sind in der Modulation verwandt und werden im Diwan aneinander gereiht.

Wir lassen im folgenden die Maqamenordnung mehrerer Diwane folgen:

Der Diwan des Dichters Israel Nağara aus Damaskus (blühte 1560—1610), in Venedig 1595 gedruckt, eine Hebräisierung der zu jener Zeit populären arabischen und türkischen Lieder mit Angabe der Melodien (*Laḥan*) zu den betreffenden Gedichten, hat folgende Maqamenordnung:

I. 1. a) Rast, b) Penḡka,
2. Mahur,
3. Ḥusêni,
4. Sunbuli,
5. Ṣaba,
6. Siga,
7. ʿIraq,
8. Auḡ,
9. Nawa,
10. Newruuz,
11. Busĕlik,
12. Ḡarga,
13. ʿUzal [1]).

Ein späterer Diwan [2]) desselben Dichters hat die Ordnung:

II. 1. Rast,
2. Mahur,
3. Ḥusêni,
4. Siga,
5. ʿIraq,
6. Nawa,
7. Newruuz,
8. Busĕlik,
9. Ḡarga,
10. ʿUzal.

Anstelle von *Ḥiḡax* war scheinbar zu jener Zeit dessen Sohn *ʿUzal* modern; im *Ḥusêni* ist wahrscheinlich auch *Bajat* einbegriffen, wie dieses hauptsächlich in Persien geschieht; für *ʿAḡam* ist sein persischer Name *Newruuz* gegeben. Anstatt des arabischen *ʿUschaq* kommt *Busĕlik*; auch ein anderer persischer Maqam *Pendschga* (wörtlich »der Fünfte«) war damals in Syrien bekannt [3]). Man sieht also, daß der persische Einfluß im 16. Jahrh. in Syrien stark war.

Ein handschriftlicher Diwan aus Aleppo, der wahrscheinlich am Anfang des vorigen Jahrhs. geschrieben worden ist, weist diese Ordnung auf:

III. 1. Rast,
2. Mahur,
3. Sasgar,
4. ʿAḡam,
5. ʿIraq,
6. Nawa,
7. Rĕhaw,
8. Nahŭwand,
9. Bajat,
10. Ḥusêni,
11. Ṣaba,
12. Muḥajer,
13. Busĕlik,
14. Ḡarga,
15. Erzbar,
16. Siga,
17. Ḥiḡaz-ʿUzal,
18. Schahnaz,
19. Schawrak,
20. Ispahân.

In diesem Diwan ist das persische Element bereits stark zurückgetreten.

IV. Ein Diwan aus Damaskus:

1. Rast,
2. Mahur,
3. Bajat,
4. Siga,
5. Ṣaba,
6. ʿAḡam,
7. Nahăwand,
8. Nawa,
9. ʿIraq,
10. Auḡ,
11. ʿAschiran,
12. Ḥusêni,
13. Rĕhaw,
14. Ispahan,
15. Ḥiḡaz.

In diesem Diwan tritt auch *ʿAschiran* auf.

---

1) Siehe oben I.
2) Wien 1858 veröffentlicht.
3) S. w. *ʿAḡam*.

V. Ein Diwan, in Jerusalem gedruckt 1882:

1. Rast,
2. Bajat,
3. Ḥusêni,
4. ʿAschiran,
5. Ṣaba,
6. Nawa,
7. ʿAḡam,
8. Siga,
9. Auḡ,
10. Farahnak,
11. Ḥiṣar,
12. Nahăwand,
13. Ḥiḡaz,
14. Ispahan.

Farahnak und *Ḥiṣar* sind türkische Maqame.

VI. Ein neuer Aleppoer Diwan (1906):

1. Rast,
2. Mahur,
3. Nahăwand,
4. ʿAḡam,
5. Bajat,
6. Ḥusêni,
7. ʿAschiran,
8. Rĕhaw,
9. Ṣaba,
10. Siga,
11. Ḥiḡaz.

In *Siga* sind *ʿIraq* und *Auḡ*, in *ʿAḡam Sasgar*, in *Rĕhaw* sogar *Nawa* und in *Ḥiḡaz — Ispahan* einbegriffen.

In diesen angeführten syrischen Diwanen beginnt *Rast* die Reihe, *Ḥiḡaz* oder mit seinen Abarten *Ispahan* oder *ʿUzal* beschließen sie. Die ägyptischen Diwane haben eine andere Reihenfolge. Darwisch Muhammed führt in seiner Theorie folgende Maqamen an:

1. Rast,
2. Kardan,
3. Ḥiḡaz-kar,
4. Nahăwand,
5. Bajat,
6. Ḥusêni,
7. Ḥiṣar,
8. Schuri,
9. ʿUschaq,
10. Ḥiḡaz,
11. Busĕlik,
12. Ṣaba,
13. Siga,
14. Hizam-a-siga,
15. Mustáar,
16. Raml,
17. Ḡarga,
18. Nawa,
19. ʿAḡam,
20. ʿIraq,
21. Raḥa-il-arawaḥ,

VII. Der Diwan des Darwish Muḥammed aber hat die Maqame:

1. Rast,
2. Kardan,
3. Nahăwand,
4. Bajat,
5. Rĕhaw,
6. Ispahan,
7. Ḥiḡaz,
8. ʿUschaq,
9. Mustáar,
10. Raml,
11. Ḥiḡaz-kar,
12. Ṣaba,
13. Siga,
14. Nawa,
15. Ḥusêni,
16. Schuri,
17. Aug,
18. Duga-ʿIraq,
19. Raḥa-il-arawaḥ,
20. Ḡarga,
21. ʿAḡam.

Demnach weist sein Diwan die Maqame *Rĕhaw*, *Ispahan* und *Auḡ* auf, die seine Theorie gar nicht kennt, dagegen fehlen *Ḥiṣar*, *Ḥizam-a-siga* und *Busĕlik*.

VIII. Ein anderer Diwan, von Maḥmud Ḥamdi in Kairo veröffentlicht:

1. Rast,
2. Kardan,
3. Rast-Nawa (neu),
4. Ḥiḡaz-kar,
5. Nahăwand,
6. Bajat,
7. Bajat-duga,
8. Schuri,
9. Ḥusêni,
10. Bajat-Nawa,
11. Ṣaba,
12. Ḥiḡaz-duga,
13. ʿIraq,
14. Siga,
15. Raml,
16. ʿAḡam,
17. ʿUschaq,
18. Ḡarga.

IX. Kamel el-Kholay gibt folgende Maqamen an:

	1. Rast,	
Persische Abarten des Rast	II. Suz-di-lara,	
	III. Sasgar,	
	IV. Suz-nak,	
	2. Kardan,	
	3. Ḥigāz-kar,	
	4. Nahăwānd,	
Persische Abarten des Nahawand	II. Neutēr,	
	III. Nigriz,	
	IV. Der große Nahawand,	
	V. Turz-neuin,	
	5. Bajati,	
	6. Buslik,	
	7. Uschaq,	
	8. Ḥigāz,	
	9. Ṣaba,	
	10. Siga,	
	II. Schuâr, pers. Abart d. Siga,	
	11. Ḡarka,	
	II. Der kleine Mahur,	
	12. Jaga od. Nawā,	
	II. Farahfaza, pers. Abart d. Nawa.	
	13. Ḥusêni,	
	14. Suz-dal,	
	15. ʿAgām, oder ʿAgām-ʿAschiran,	
	16. Schauq-afza,	
	17. ʿIraq,	
	18. Aug,	
	19. Rahat-il-aruh,	
Abarten des Aug	II. Aug-ara,	
	III. Farahnak,	
	IV. Basta-nakār.	

Obwohl nun el-Kholay in seiner Theorie eine Menge unbekannter Maqamen anführt, gibt er selbst zu, daß nicht alle in den arabischen Gegenden bekannt sind. Sein Diwan hat nur folgende Maqamen:

Rast, Kardan, Ḥigāz-kar, Nahăwand, Bajati, Ṣaba, Busĕlik-ʿUschaq, Ḥigāz, Siga-Chazama siga, Ḡarka, Nawa, Ḥusêni, Ḥusêni-ʿAschiran, ʿAgām-ʿAschiran, ʿIraq, Aug.

Über die persischen und türkischen Variationen der Maqamen, welche el-Kholay angibt, wird weiter unten gesprochen werden.

Alle Diwane beginnen mit *Rast* und schließen, die Kairoer Diwane ausgenommen, mit *Ḥigāz*. Die ägyptischen Musiker betrachten alle Maqamen, welche einen gemeinschaftlichen Grundton haben, für verwandt, deshalb reihen sie *Ḥigāz* mit *Bajat* und *Ṣaba* usw., *Ḥigāz-kar* mit *Rast*, *Kardan* und *Nahăwand* zusammen. In der Darstellung der Maqamen habe ich die Verwandschaftsordnung der syrischen Musiker innegehalten und mit *Ḥigāz* bzw. seinen Nebenmaqamen geschlossen. Die angeführten Melodienbeispiele habe ich in Damaskus, Aleppo, Jerusalem und Kairo gesammelt und von verschiedenen Musikern gehört. Sie sind teils Volksmelodien, teils allgemein bekannte Stücke. Allerdings entbehrt ihre Notierung die obligaten Schnörkeleien, Verzierungen, deren Aufzeichnung aber ausgeschlossen ist, da sie keine Koloratur im musikalischen Sinne bilden, sondern meist aus einem Tremolo auf einem und demselben Ton bestehen, deren Aufzeichnung den europäischen Leser nur verwirren würde.

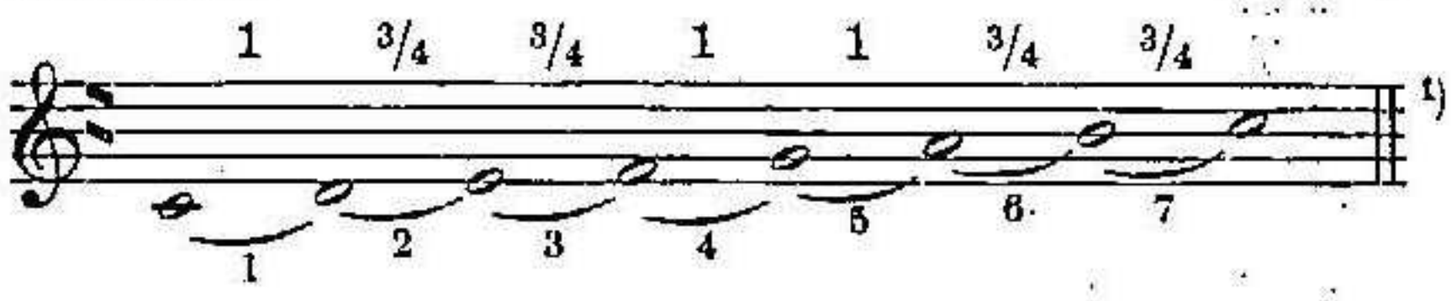
Ferner habe ich es unterlassen, die Melodien zu rhythmisieren, d. h. in europäische Taktarten hineinzuzwängen, wie dieses bei Notierung orientalischer Melodien bis jetzt geschehen ist. Es ist grundfalsch, den Maßstab der europäischen Rhythmik für die orientalische Musik anzulegen.

Die orientalische Musik besitzt eben eine eigene, feinentwickelte Rhythmik, die eine Studie für sich beansprucht und deren Darstellung ich mir noch vorbehalte. Da in dieser Abhandlung lediglich die Tonleitern und Weisen erörtert sind, so dienen die Melodien nur als Beispiele der Tonalität; auf die Rhythmik kommt es gar nicht an. Die Melodien ordne ich so an, daß eine Übersicht über die Entwicklung der musikalischen Formen gewonnen wird. Zunächst biete ich Volks- und volkstümliche Melodien, dann kompli-

ziertere Kunstlieder und zum Schlusse womöglich ein *Baschraw*, d. h. ein aus vier bis sechs Teilen bestehendes Musikstück, die größte musikalische Form der orientalischen Musik.

1. Rast (auch Raṣd).

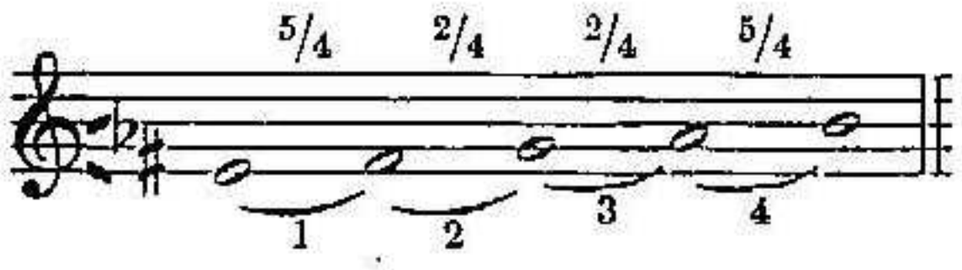
I. Leiter. Dieser Maqam beginnt mit dem Tone *rast* = *c* und schreitet zu *Kardam* aufwärts:



Schlüssel . Er hat demnach eine Folge von acht Tönen und ähnelt der jonischen Skala.

II. Ursprung. Rast gilt als der erste Maqam; er eröffnet den Diwan, und beim Konzert wird mit ihm begonnen. Sein Name ist, wie oben erklärt, persisch = der gerade Ton, oder auch nach der Stadt Rascht im nördlichen Persien benannt. Wiewohl in Musikkreisen allgemein bekannt, ist er doch nur persischer Kunstmaqam geblieben; das Volk singt ihn eben nicht.

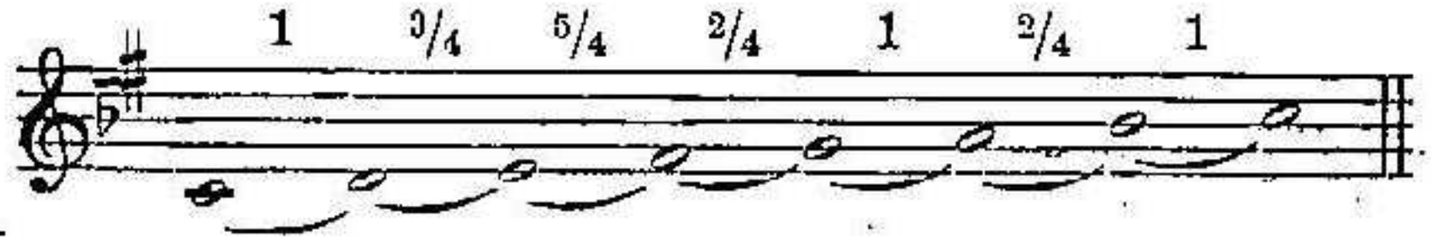
III. Eigenart. Rast beginnt immer vom Tone *rast*, bewegt sich innerhalb einer Oktave und schließt auf *rast*. Sein Tempo ist Moderato. Die Motive drücken Ruhe und Gemessenheit aus. Große Beweglichkeit, Koloraturen und Triller sollen vermieden werden; denn Rast soll ja der gerade Ton sein. Die Nummern 1 und 2 der Melodienbeispiele sind europäischen Ursprungs, von den arabischen Musikern als *Rast-ǧedîd* = neuer Rast (d. i. einfach Dur) bezeichnet, ebenso zweifelhafter Herkunft ist Nr. 3. Der Teil b der Nr. 4 ist *Ràml*. Letzterer ist Nebenmaqam und wird wenigstens in Syrien nur als Mittelsatz in einigen der Maqamen gebraucht. Er bewegt sich innerhalb einer Quinte:



Der Name *Raml* (= der sandige) ist arabisch. Darw. Muhammed gibt diesem Maqam die Skala einer Oktave, indem er noch *Kardan Muḥajer*, *ǧwab—siga* hinzufügt, die aber in der Praxis gar nicht vorkommen. Nr. 5 ist ein *Baschraw* in vier Teilen, a) in Rast, b) in Siga, c) Sasgar und d) in Rast.

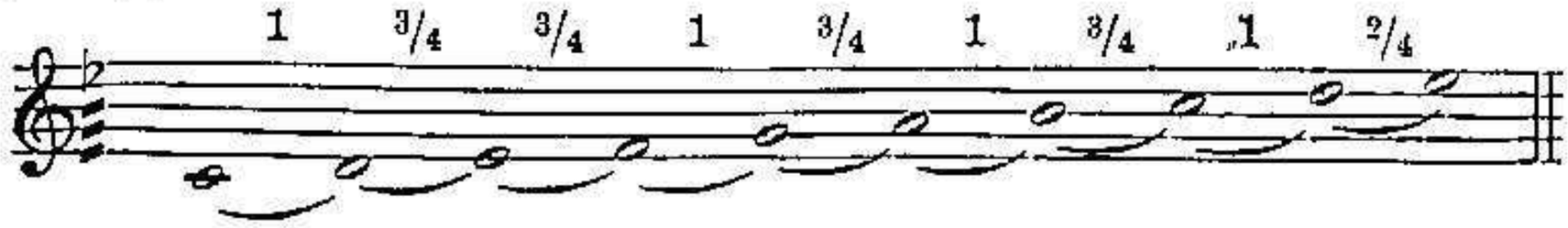
Nach Kamel el-Kholay gibt es noch folgende Abarten vom Maq. Rast:

I. *Suz-di lara* (persisch = Liebesfeuer): *rast*, *duga*, *siga*, *ḥiǧaz*, *nawa*, *ḥusẽni*, *ʿaǧam*, *kardan* usw.

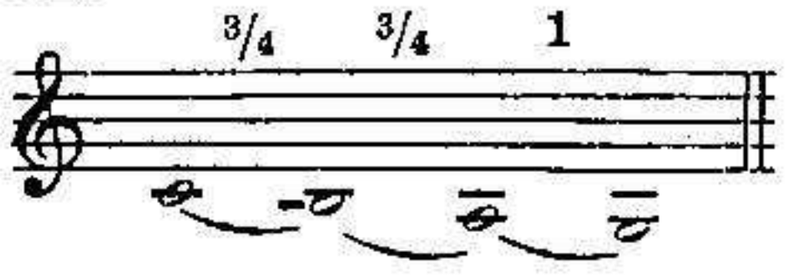


1) Eine Rast-Leiter, auf dem ʿUd gespielt, ist von mir phonographiert worden und befindet sich im Phonogrammarchiv der K. k. Akademie der Wissenschaften in Wien in Nr. 1197.

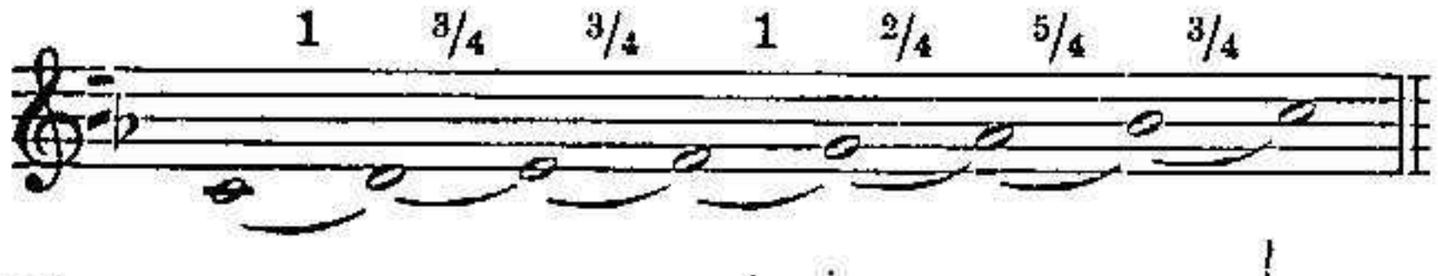
II. *Suz-nak* (= der Liebesverbrannte): *rast, duga, siga, ḡarka, nawa, schuri, auḡ, kardan, muḥajer, sunbula,* u. zwar:



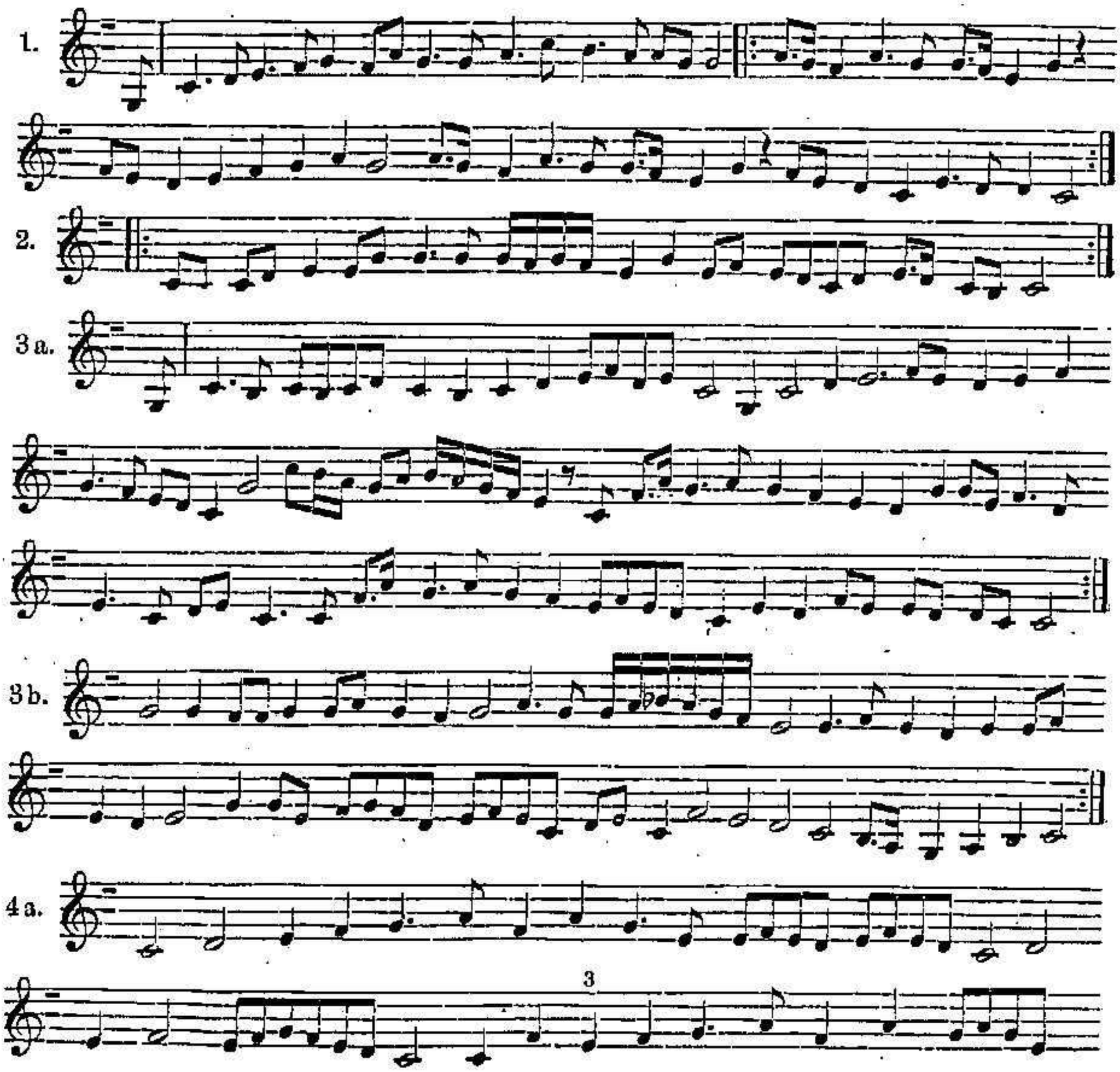
abwärts aber:

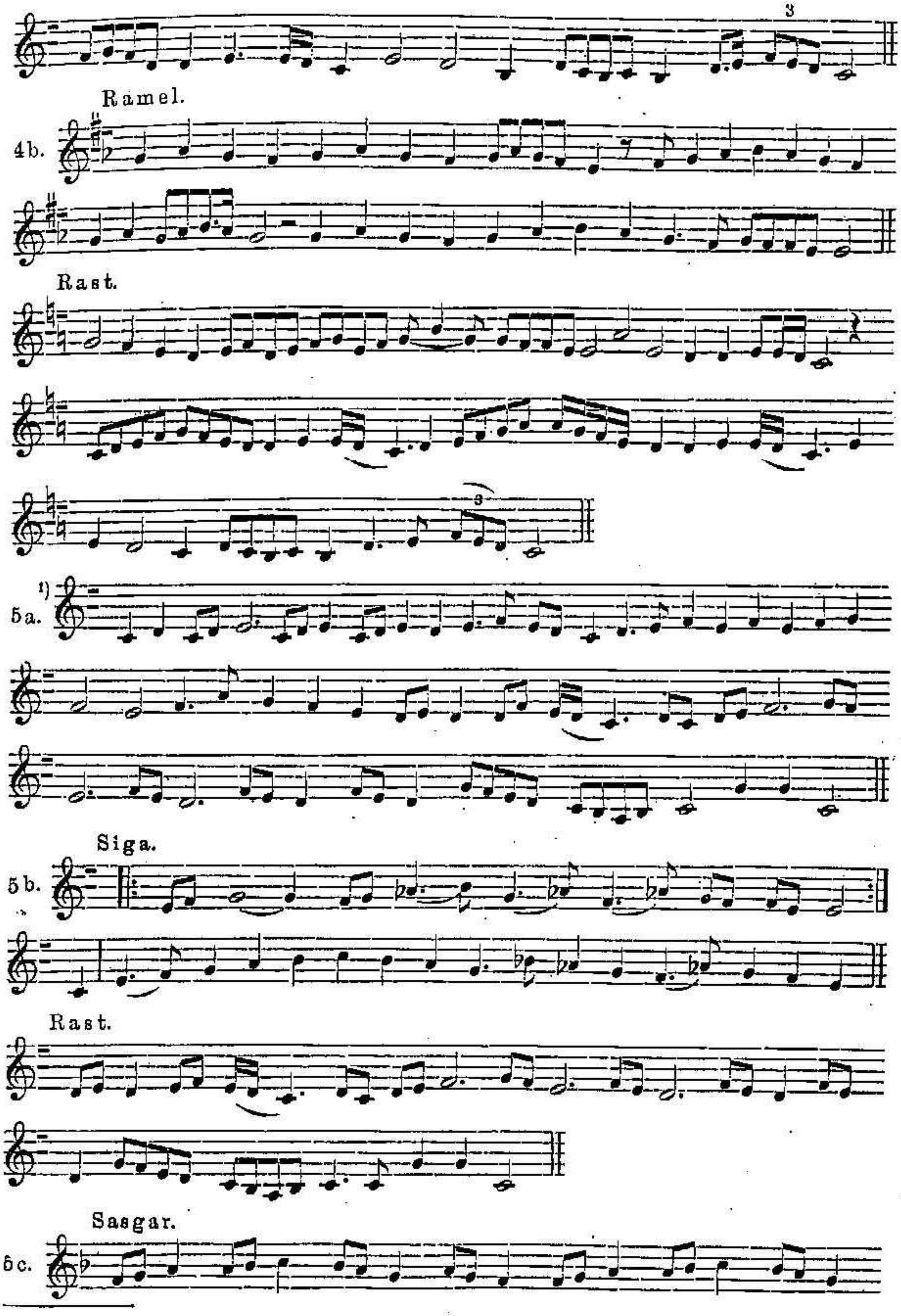


gesungen, heißt der Maqam *Delkasche.* In Ägypten wird Rast meistens auf diese Weise benutzt: *rast, duga, siga, ḡarka, nawa, ḥisār, auḡ, kardan,* also:

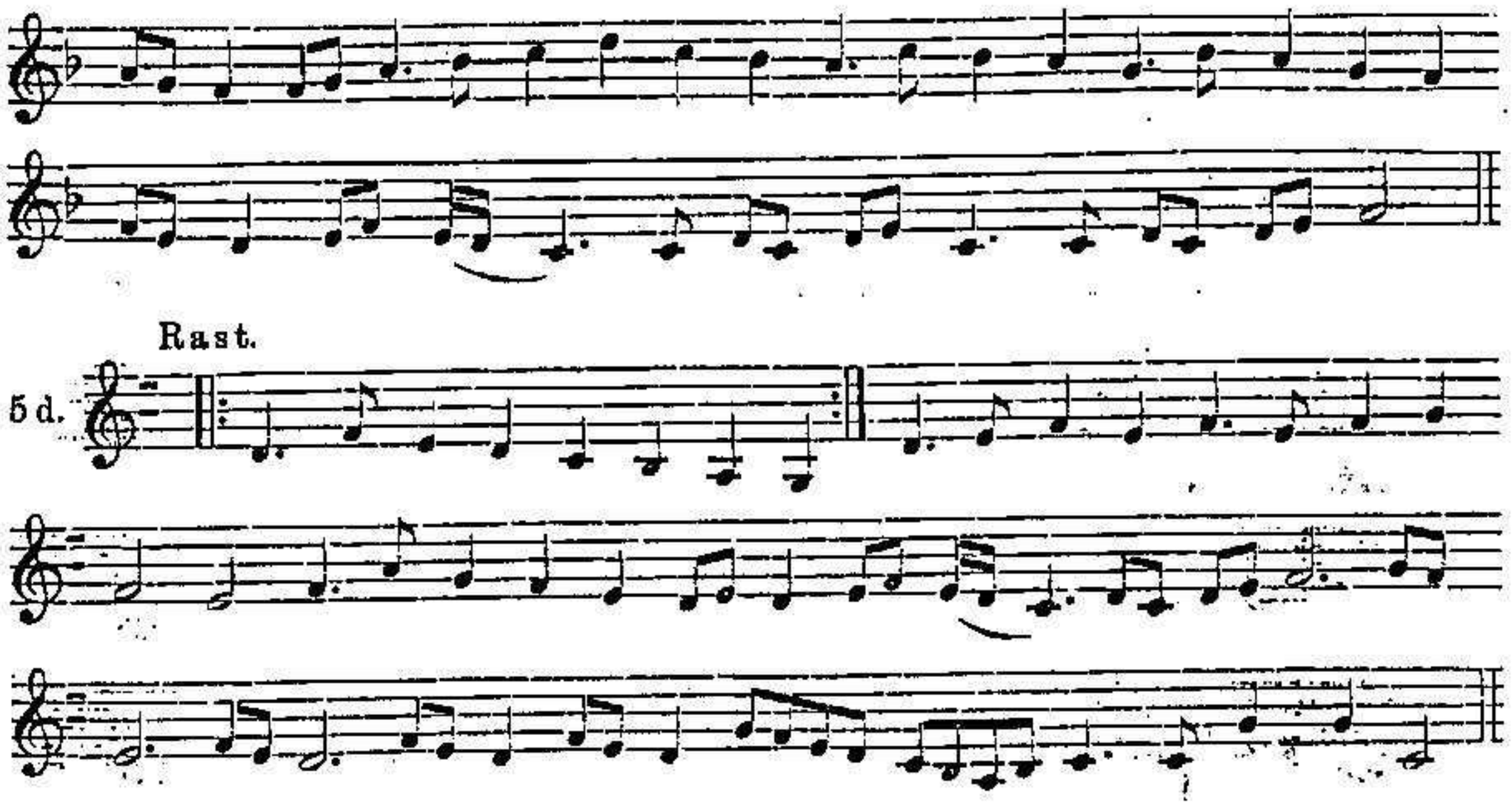


Rast.





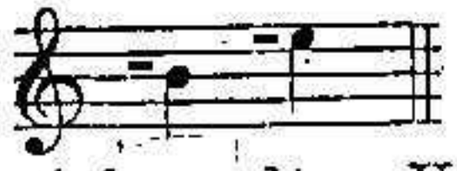
1) Von mir für das K. k. Phonogrammarchiv in Wien in Nr. 1601 aufgenommen.

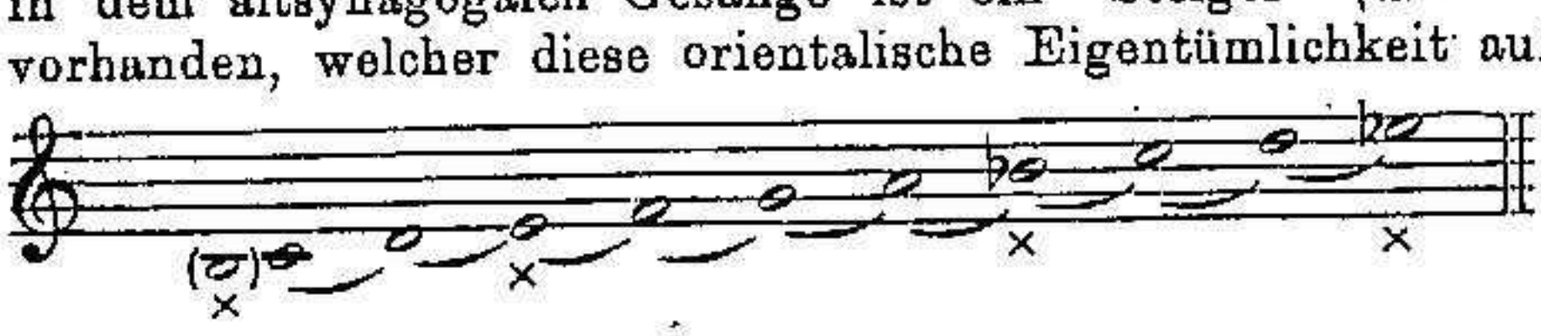


2. Mahur.

I. Leiter. Mahur in Syrien und Kardan in Ägypten[1]) steht eine Oktave höher als Rast. Er hat dieselbe Tonleiter wie Rast, nur daß er immer oben von *Mahur* = *c* beginnt.

II. Ursprung. Mahur = der Trabende oder Springende. Auch dieser Maqam scheint persischen Ursprungs zu sein, wo er auch sehr beliebt ist; im arabischen Volke ist er gänzlich unbekannt.

III. Eigenart. Er beginnt von *kardan* = *c* und schreitet eine Quarte aufwärts. Abwärts geht er bis *rast*, auf welchem Ton er auch schließen kann. Sein Tempo ist schneller als das des Rast, etwa von Andante bis Allegro[2]). Nr. 7 der Beispiele scheint europäischen Ursprungs zu sein. Das vorkommende *b* in Nr. 8 bezweckt keine Modulation, sondern es ist charakteristisch, daß die Töne $\bar{e}$ und $\bar{h}$ oben  oft, sofern sie nicht als Leittöne auftreten, zu *es* und *b* vertieft werden. Unten aber bleiben sie rein, also Diese Eigentümlichkeit ist ein Grundzug der orientalischen Musik. Dasselbe finden wir beispielsweise bei *Hīgaz* (weiter unten) unten $\bar{h}$ und oben *b*, und sonst bei vielen Maqamen. Auch in dem altsynagogalen Gesange ist ein »Steiger« (d. i. soviel wie Maqam) vorhanden, welcher diese orientalische Eigentümlichkeit aufweist:



1) *Mahur* und *Kardan* ist ein und derselbe Ton. Siehe oben I. Tonstufe; Collaugettes a. a. O.

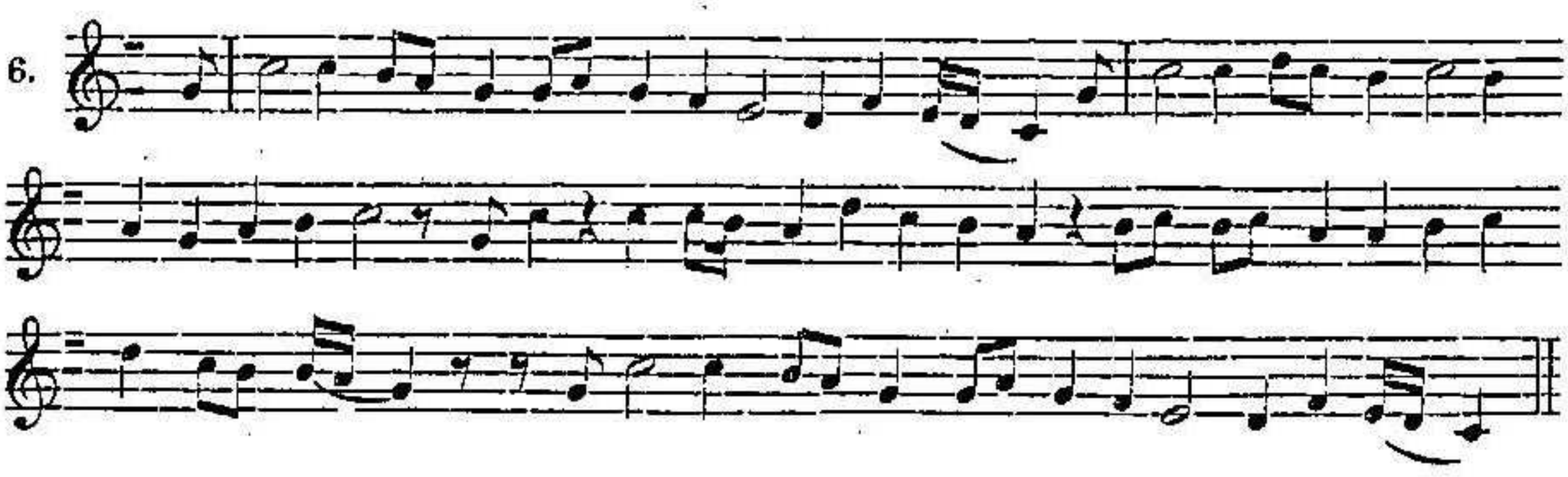
2) Daher stammt der Name *Mahur* (= der Trabende), als Gegensatz von *Rast* (= der gerade, gemessene Ton).

Die alten Vorbeter nannten diesen Modus »*Adonaj moloch* — Steiger«, die modernen jüdischen Kantoren aber indentifizieren ihn mit der Kirchentonart Mixolydisch, erhöhen das obere *es* infolgedessen zu *e* und erklären die Änderung (Vertiefung) der oberen Terze als eine Verunglimpfung[1]). Die erstere Erklärung ist aber eigentlich richtiger, während die letztere nur auf Unkenntnis des orientalischen Ursprungs dieses »Steigers« seitens der modernen jüdischen Synagogensänger zurückzuführen ist. Überhaupt kann man den synagogalen Gesang nur im Lichte der orientalischen Musik verstehen, ein Thema, das ich bei anderer Gelegenheit zu erläutern gedenke[2]).

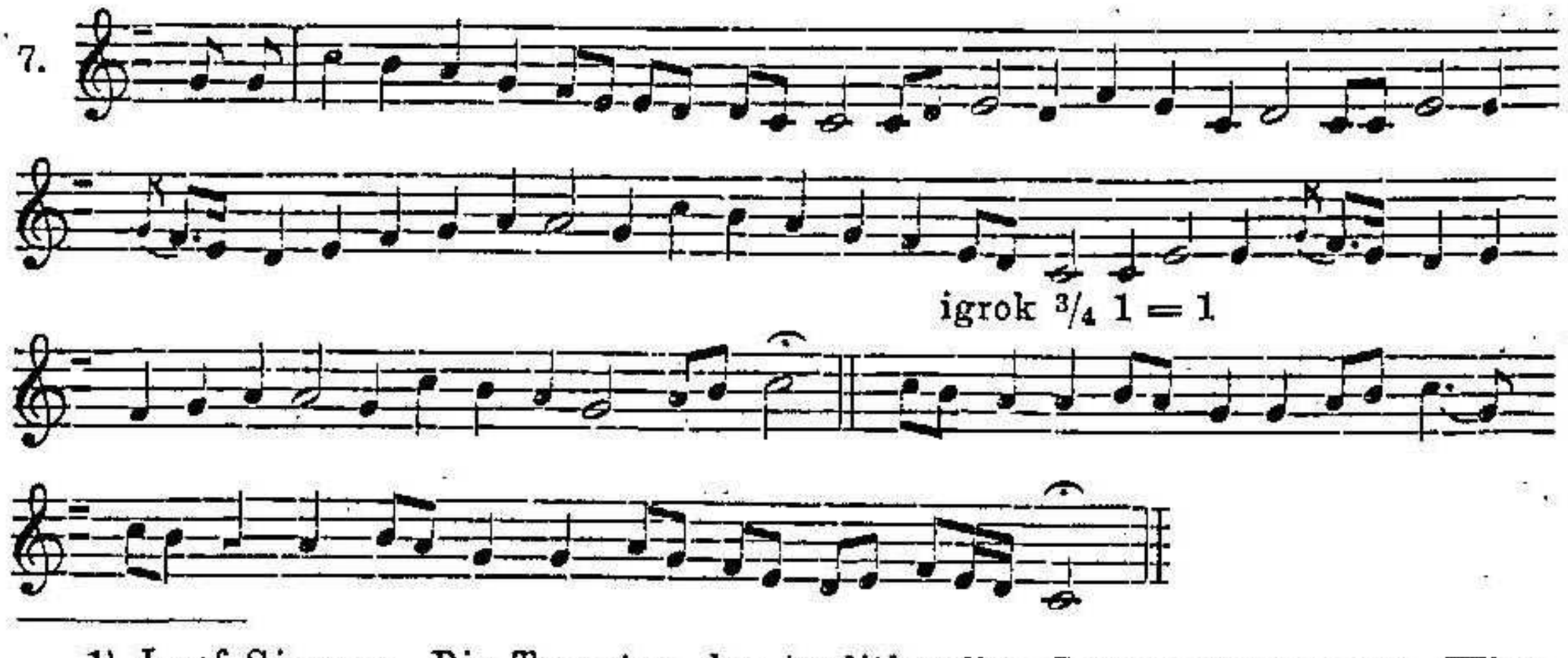
Dasselbe weist auch Nr. 10 auf, oben *b* und *es*, unten $\bar{h}$ und $\bar{e}$. Nr. 11 ist der bekannte *Salam*, d. i. der Gruß oder das Heil für den Sultan, für Orchester bestimmt, der zweite Ton am Anfange ist um einen Viertelton erhöht. Mahur folgt gleich nach Rast (vgl. oben Maqamenverzeichnis der Diwane), was auch natürlich ist, da Mahur mit Rast eng verwandt ist.

Mahur.

6.



7.

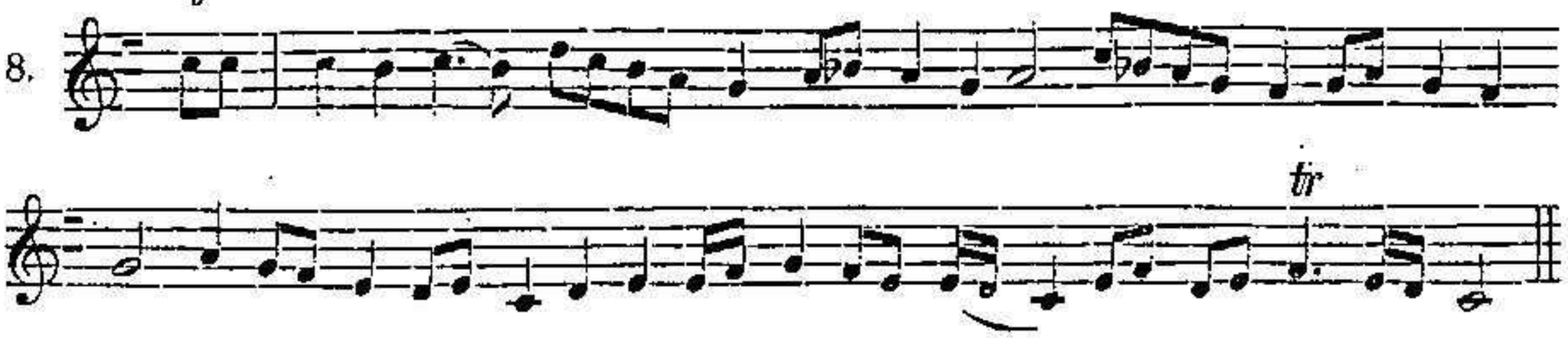


1) Josef Singer, Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges, Wien, 1886. Dieser Autor war eigentlich der erste, der die altsynagogalen Gesangsweisen der europäischen Juden in ein System zu bringen versuchte, ohne jedoch die orientalische Musik zu kennen. Er vergleicht also den oben angeführten synagogalen Modus mit der Kirchentonart Mixolydisch, die aus acht Tönen mit kleiner Septime besteht, sonst aber Dur, d. h. große Terz, hat. Er bezeichnet jedesmal die im synagogalen Gesange vorkommende große Septime unten als Leitton und die obere große Terz als »falsch«. Vgl. a. a. O. Ihm folgten alle Darsteller des synagogalen Gesanges. A. Friedman, Der synagogale Gesang, Berlin 1908, S. 87 macht aber darauf aufmerksam.

2) Vgl. meineu Aufsatz: Der synag. Gesang im Lichte der orientalischen Musik Hamburger Isr. Familienblatt, 1913, Nr. 23, S. 12 ff.

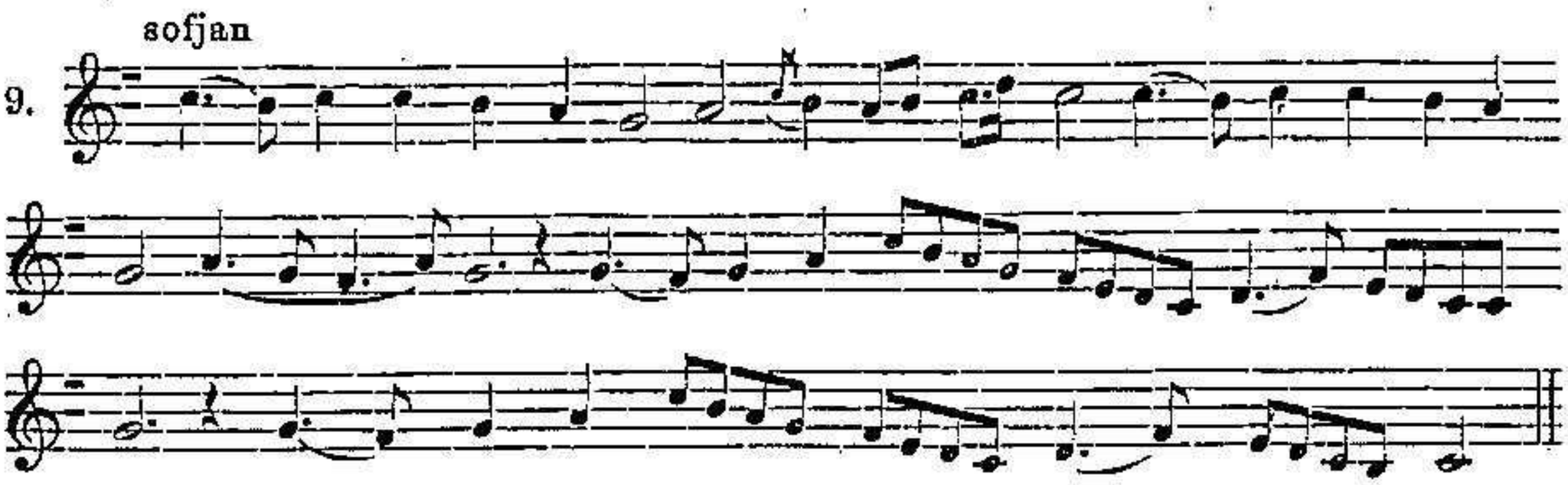
sofjan

8.



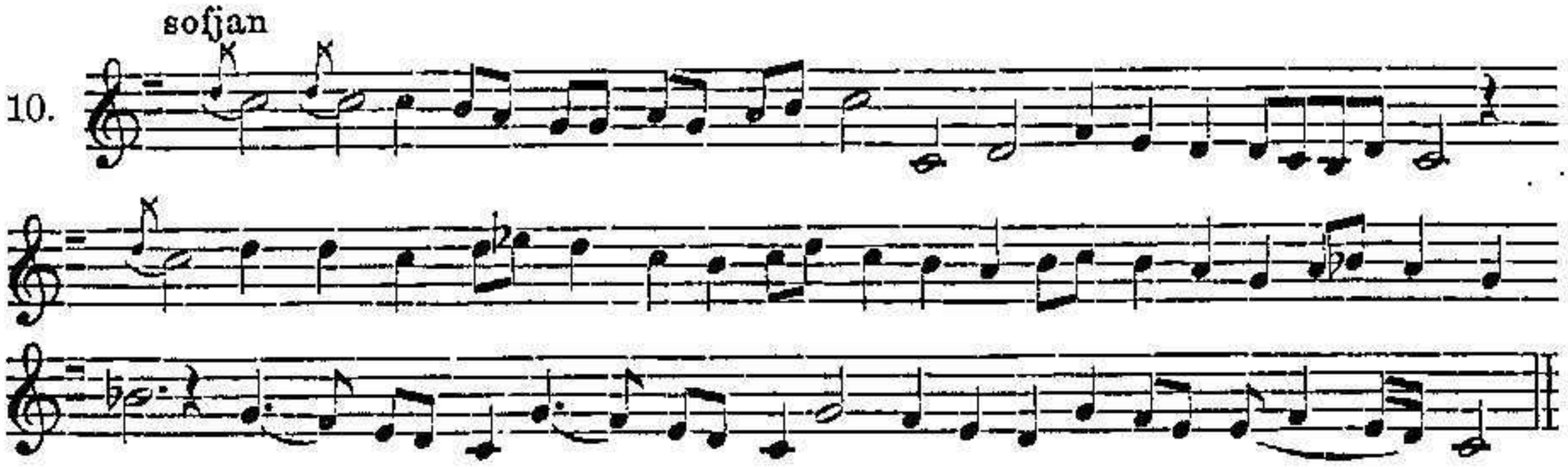
sofjan

9.

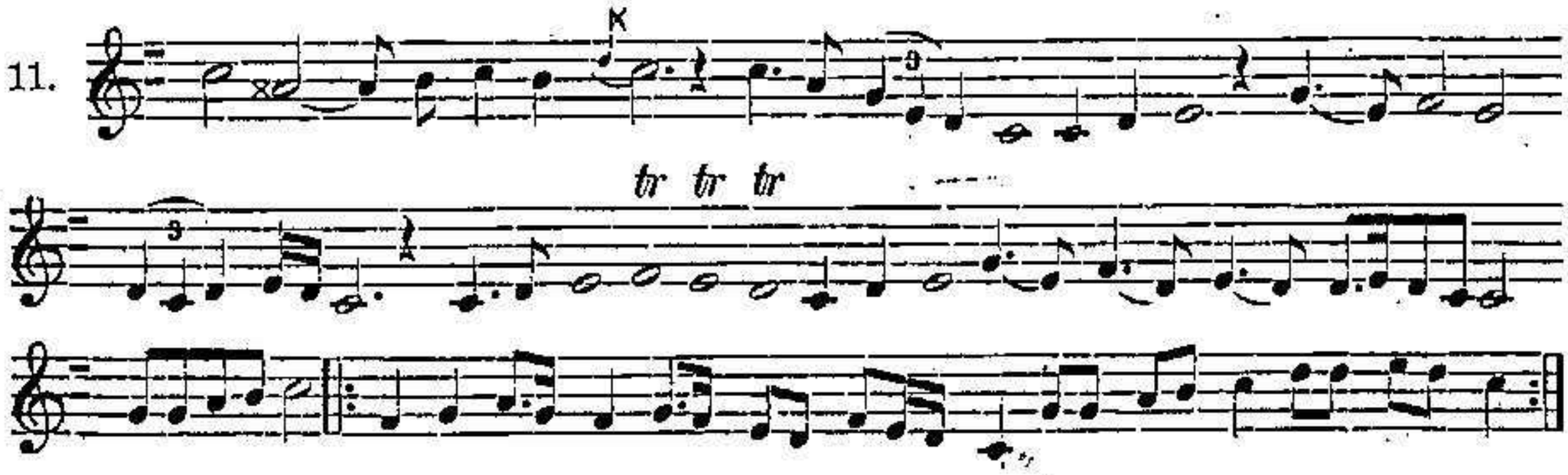


sofjan

10.

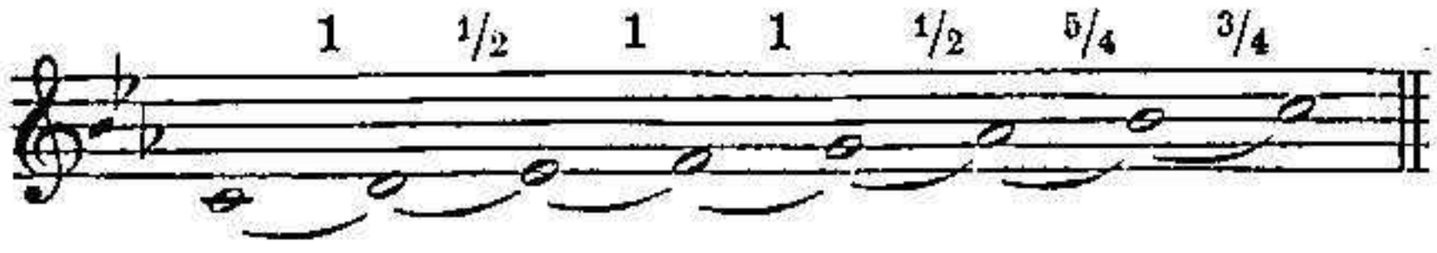


11.



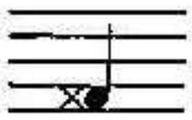
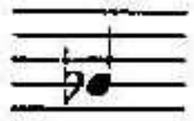
3. Nahăwand.

I. Leiter.



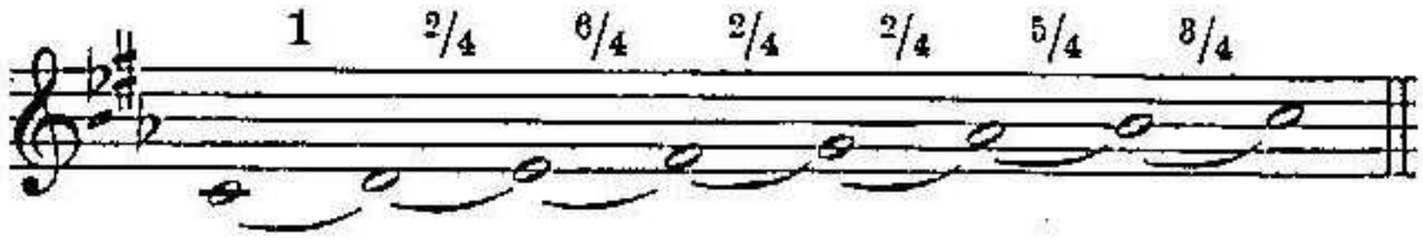
Die Skala dieses Maqams ist dem harmonischen Moll ähnlich, seine Bezeichnung ist

II. Ursprung. Nahăwand ist nach der gleichnamigen nordpersischen Stadt benannt. Ihm ist *ʿUschaq* ähnlich, was zur Folge hat, daß viele Volksmelodien des ʿUschaq irrtümlicherweise in Nahăwand gesungen werden.

III. Eigenart. Dieser Maqam beginnt gewöhnlich mit dem Grundtone, kann aber auch mit der Quinte *g* anfangen, schließt aber immer auf der Tonika *c*. Nr. 12 der Beispiele ist ein türkisches Lied, Nr. 13 ist ein arabisches Volkslied, Nr. 14 soll spanischen Ursprungs sein. Nr. 15 und 16 sind ebenfalls türkisch, Nr. 15 hat drei Teile. Nr. 17 stammt aus Ägypten und klingt durch das vorkommende  an *Ramel*, durch das  an *Ṣaba* an. Da Nahăwand ebenfalls von *rast* = *c* beginnt, so ist er mit Rast und Mahur verwandt und wird im Diwan unmittelbar nach ihnen eingereiht.

Kamel el-Kholay gibt noch folgende Abarten des Nahăwand:

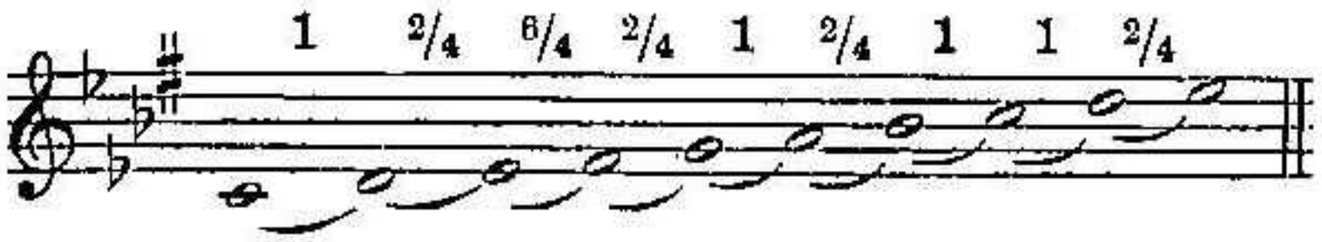
I. *Neutēr* oder »griechischer Nahăwand«.

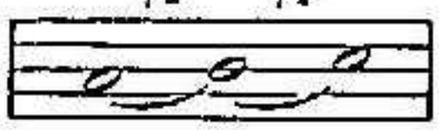


»Diese Tonleiter«, sagt el-Kholay, »hat auch Maqam Ḥiṣar, wenn es von *Rast* beginnt«. Demnach wird Ḥiṣar Stufe I = 1, St. VI = 5/4 und St. VII = 3/4 haben. Vgl. über Ḥiṣar am Schlusse unserer Abhandlung.

II. *Nigrix. Rast, duga, kurdi, ḥīgaz, nawa, ḥusēni, ʿagam, kardan, muḥajer, sunbula.* Manchmal anstatt *ʿagam-augē*.

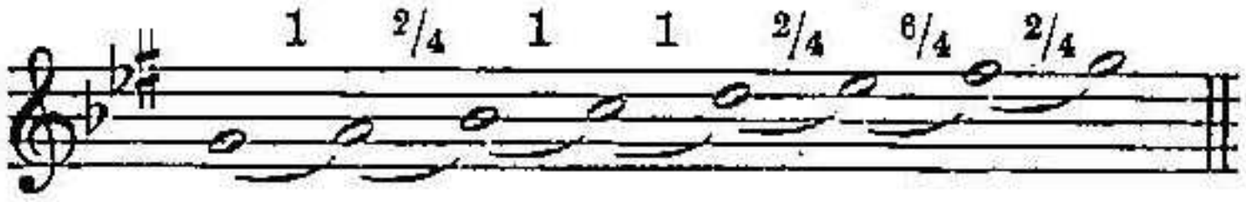
Nigriz wird auch »der türkische Ḥigaz« genannt:



oder 

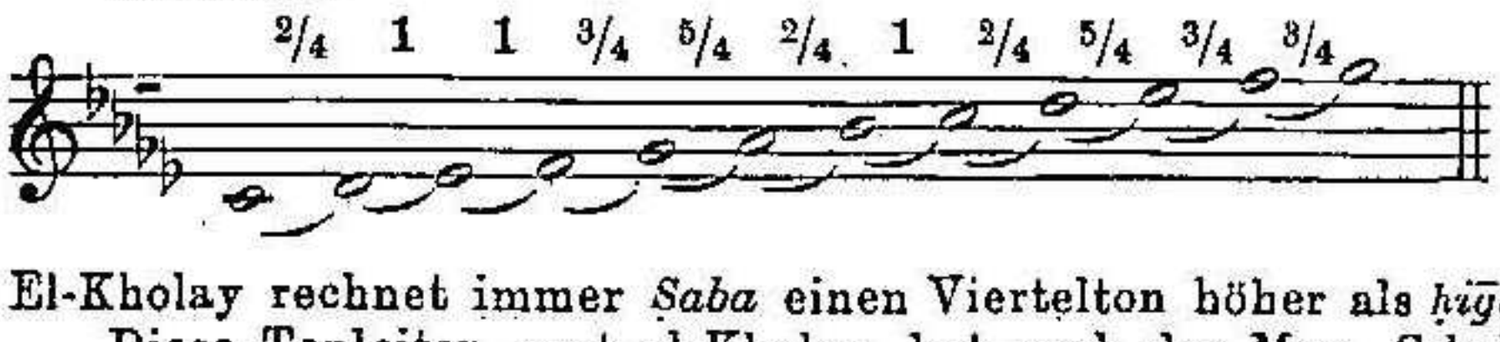
usw

III. *Der große Nahăwand.* Beginnt von *nawa* bis zur Oktave nach der Tonleiter des Maq. Nigriz:



IV. *Turex-neuin* (der neue Weg). Aufwärts: *rast, zirkula, kurdi, ḡarka, ṣaba, ḥusêni, ʿagam, kardan, schahnaz, ḡawab-siga*, oder *sunbula, ḡawab-ḡarka, ḡwab-ṣaba.* Abwärts: *ʿagam-ʿaschiran, schuri, jaga.*

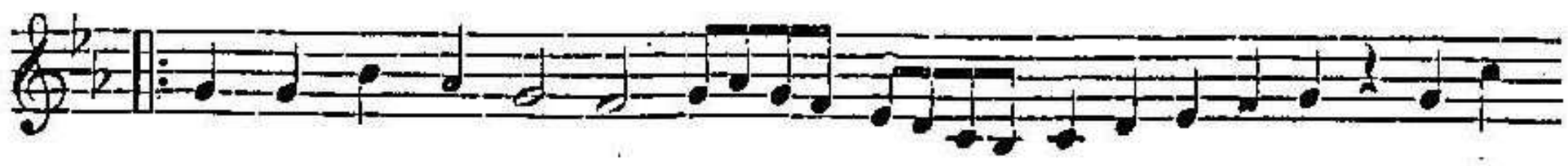
Aufwärts:



oder

El-Kholay rechnet immer *Saba* einen Viertelton höher als *ḥīgax.* Vgl. I, Tabelle I.
Diese Tonleiter, sagt el-Kholey, hat auch der Maq. *Schahnax.*

Nahăwand.

12. 

I II

tr

13.

I II

14.

I II

15 a.

tr

tr

tr Fine.

D. S. a. F.

15 b.

tr tr

tr

15 c.

D. S. a. F.

16.

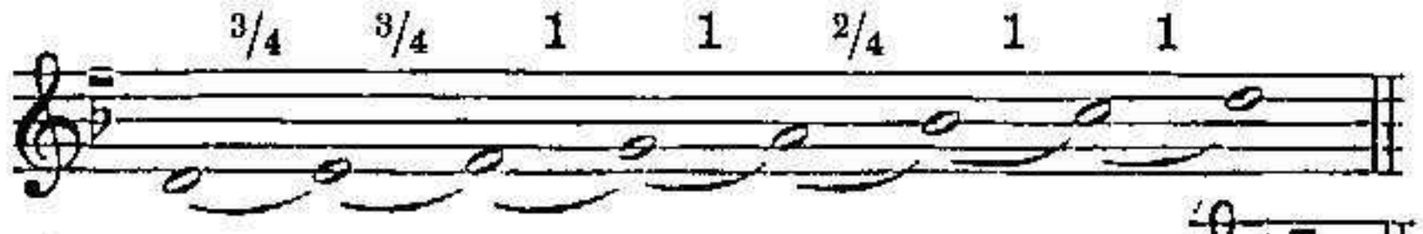
I

II

17.

4. Bajâti.

Im Gegensatz zu den drei erstgenannten Maqamen ist der Maqam Bajati oder kurz Bajat echt arabisch. Beduinen und Fellachen, Dorf- und Stadtbewohner singen ihn mit Vorliebe; er ist in Syrien und Palästina der volkstümlichste Maqam.

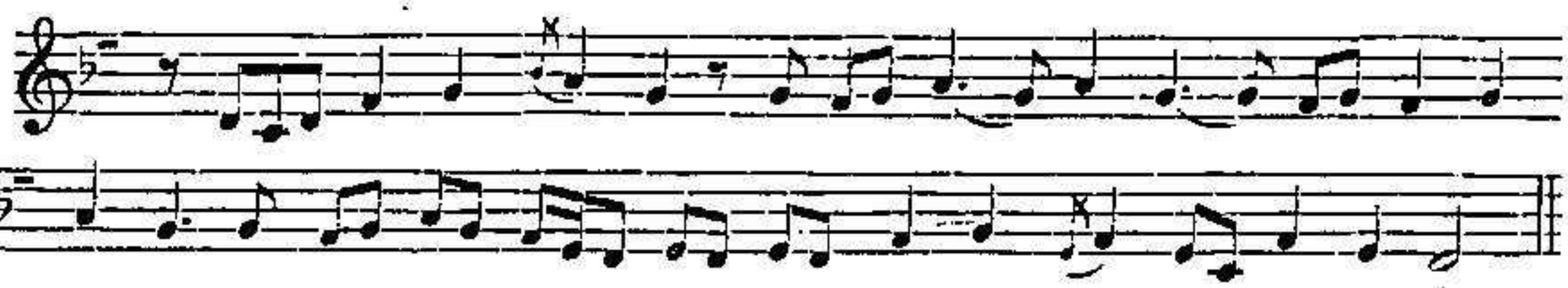
I. Leiter. 

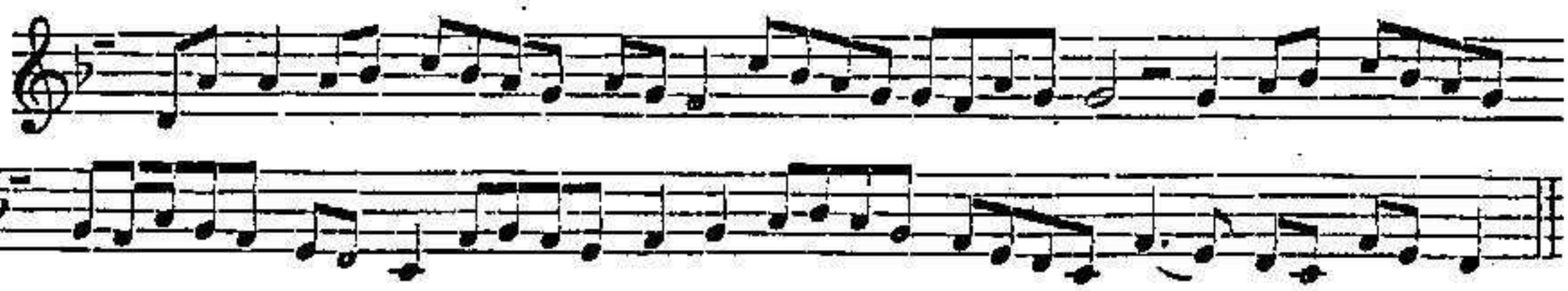
gleicht demnach der aeolischen Molltonleiter, Bezeichnung:

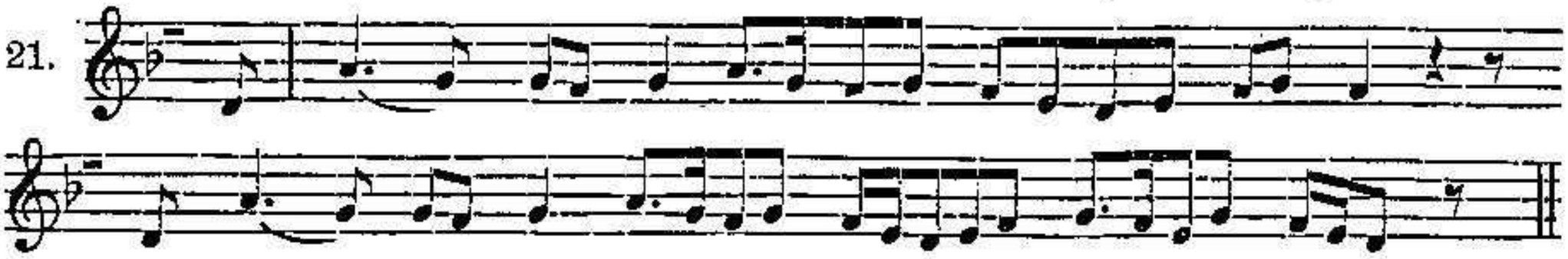
II. Ursprung. Bajat ist arabisch und bedeutet der »Häusliche«, die heimische Gesangsweise, wahrscheinlich als Gegensatz zu den fremden, persischen Maqamen. In Persien ist er nur wenig bekannt.

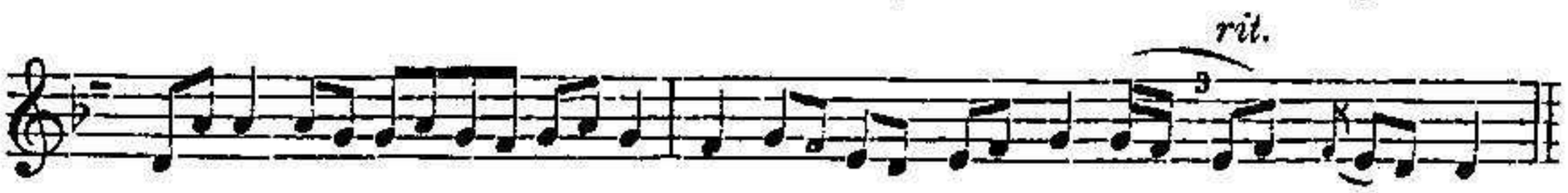
III. Eigenart. Er beginnt mit dem Grundton *d*, oft aber auch mit der Septime, Unterterz *c*, wie in den Nr. 18 und 29. Die Volksmelodien bewegen sich gewöhnlich bis zur Quarte — *nawa*; entwickeltere Volksmelodien bewegen sich im Umfange einer Quinte bis höchstens einer Oktave. Als Grundzug des Bajat ist zu bemerken, daß seine Weise immer eine Wendung nach *Nawa*, also zur Quarte macht, aus welcher Eigentümlichkeit der Mischmaqam *Bajat-Nawa* entstanden ist (siehe diesen w. u.). Vor dem Schlusse schreitet die Melodie zur Septime abwärts und schließt auf der Tonika. Als Belege für Gesagtes dienen die Nr. 18—25, welche alle Volksmelodien sind. Nr. 26 ist bereits ein Kunstlied aus Ägypten und moduliert nach *Ḥigaz-kar*, 27 ist volkstümlich, 28 hat vier Teile, a) in Bajat, b) in Nawa, c) ist solo in vier Fällen (1. macht ein Wendung zu *Nawa*, 2. zu *Rĕhaw*, 3. zu *Siga* und 4. zu *Bajat*), d) ist wiederum Chor. Nr. 29 ist ein *Baschraw* in vier Teilen, das Stück von d. S. bis Fine bildet einen Teil für sich. In a) sind alle Regeln des Bajat berücksichtigt, b) moduliert zum Schluß nach *Nahăwand*, c) beginnt in *Nawa* und moduliert ebenfalls nach *Nahăwand*, worauf d. C. a. F. in *Bajat* schließt.

18.

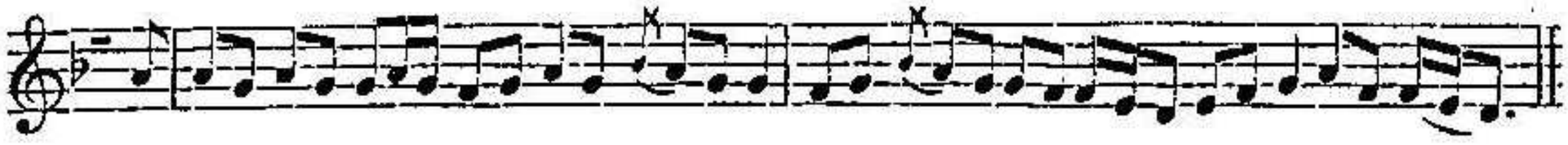
19. 

20. 

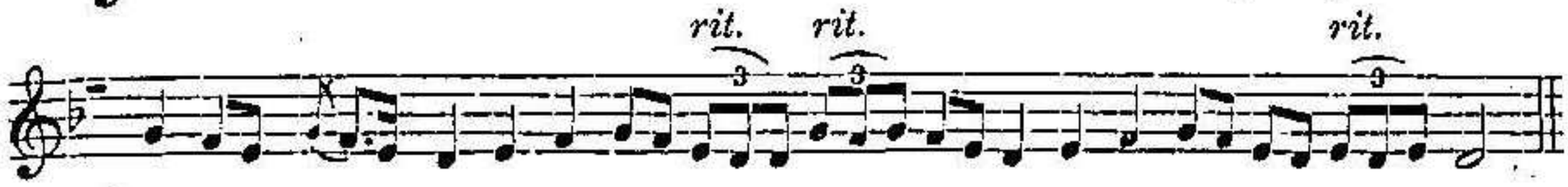
21. 

22. 

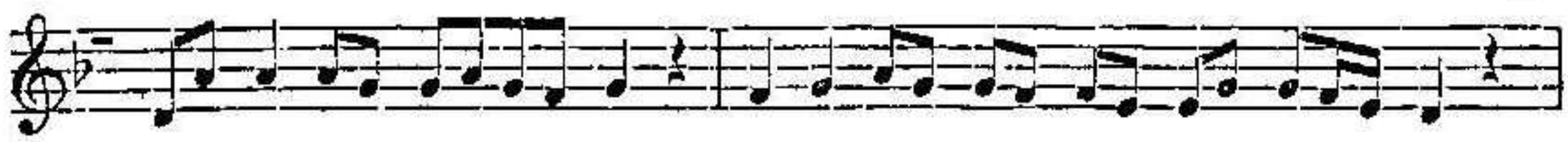
23.

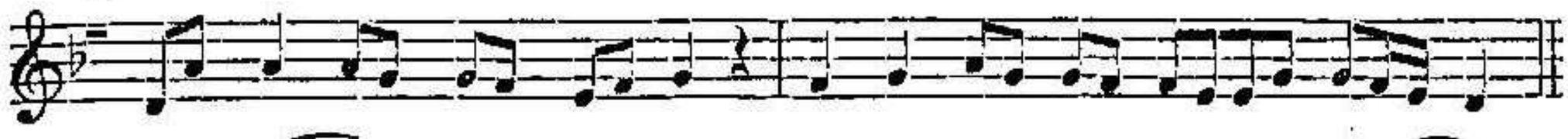


24.

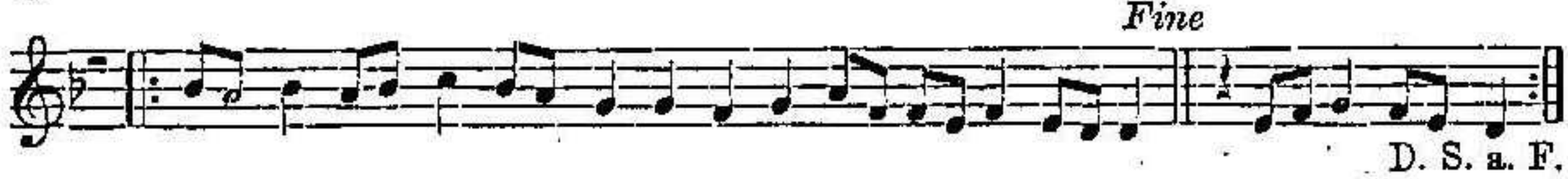


25.



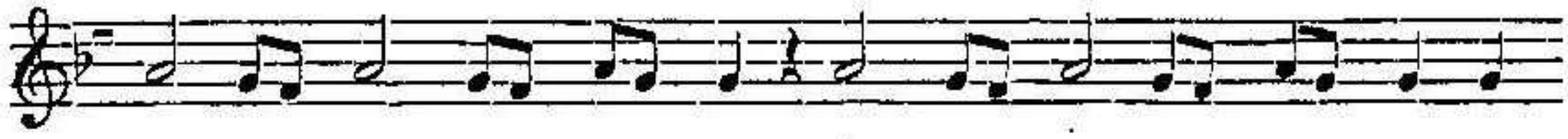


26 a.



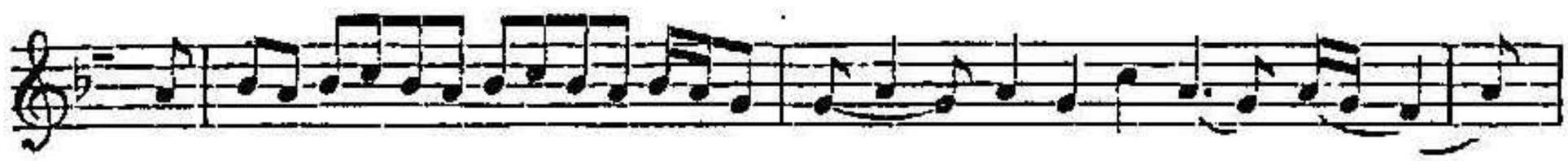
D. S. a. F.

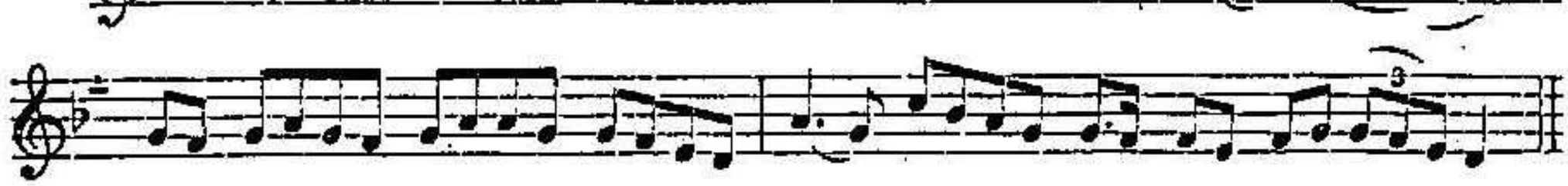
26 b.



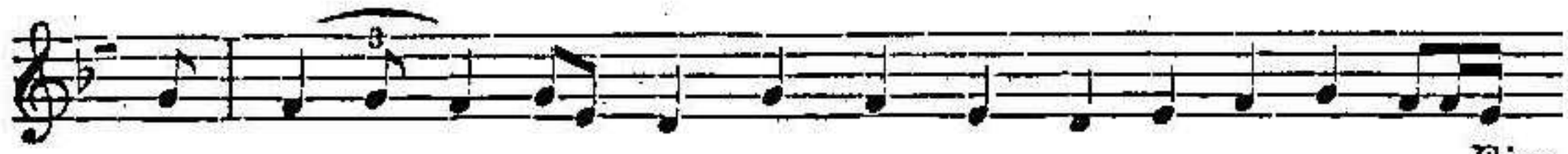
D. S. a. F.

27.





28 a.



28 b.

28 c.

28 d.

I u. II

III

D. C. a. F.

29 a.

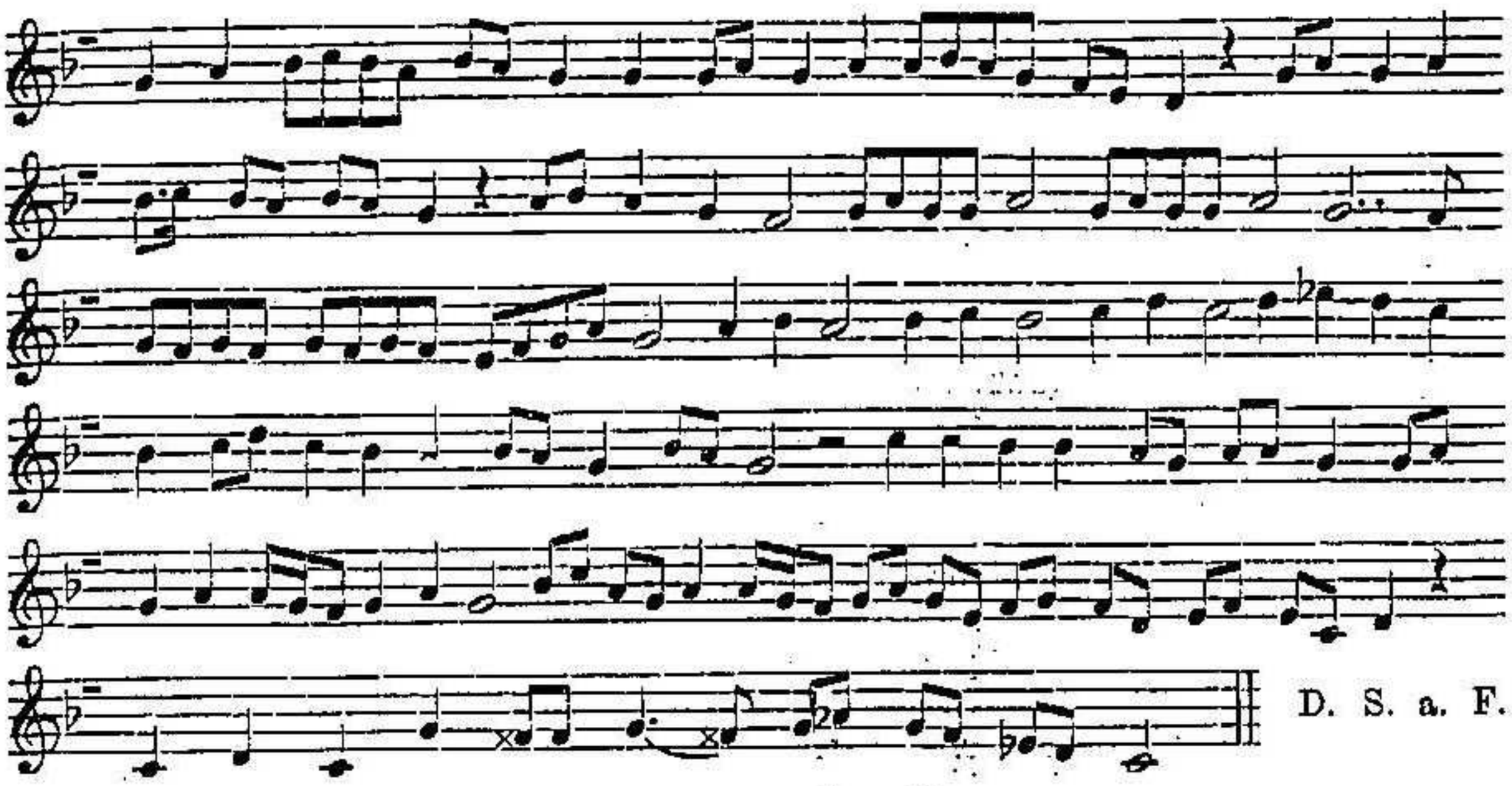
§

Fine

29 b.

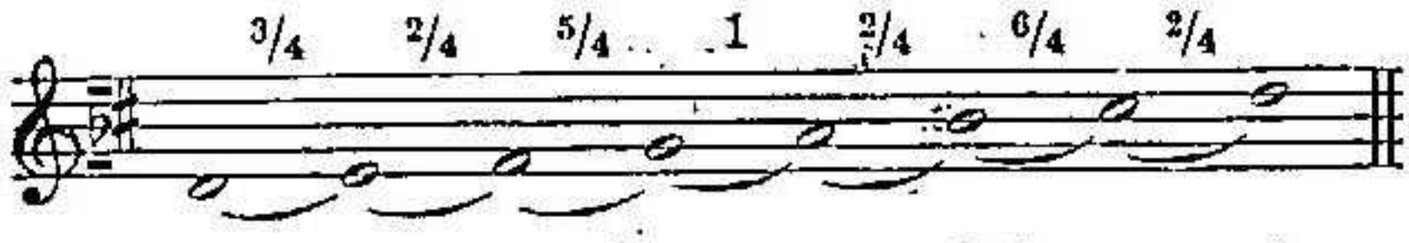
D. S. a. F.

29 c.



5. ʿUschaq.

I. Leiter.



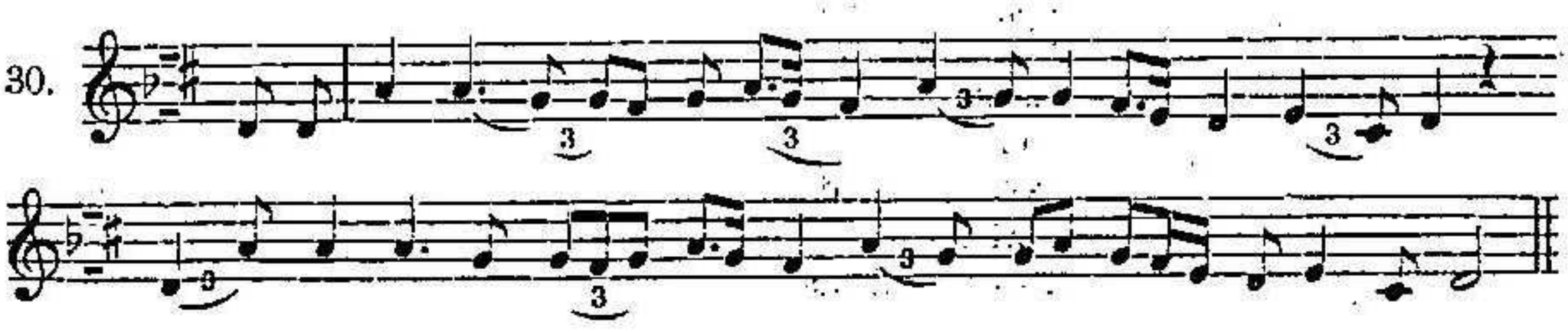
Darw. Muhammed schreibt *kardan* = *c* anstatt *schahnaz* = *cis*.

II. Ursprung. Auch dieser Maqâm ist arabisch, *ʿUschaq* = Leidenschaft. Die Perser haben von gleichem Charakter den Maqam *Busĕlik* (ausführlich w. u.). Wiewohl er arabischen Ursprungs ist, scheint er doch nicht volkstümlich zu sein. Ambros (Musikgeschichte I, 435, 3. Aufl.) identifiziert *ʿUschaq* mit der Kirchentonart mixolydisch, d. i. Durskala mit kleiner Septime auf Grund arabisch-persischer Theoretiker, was aber den Tatsachen nicht entspricht.

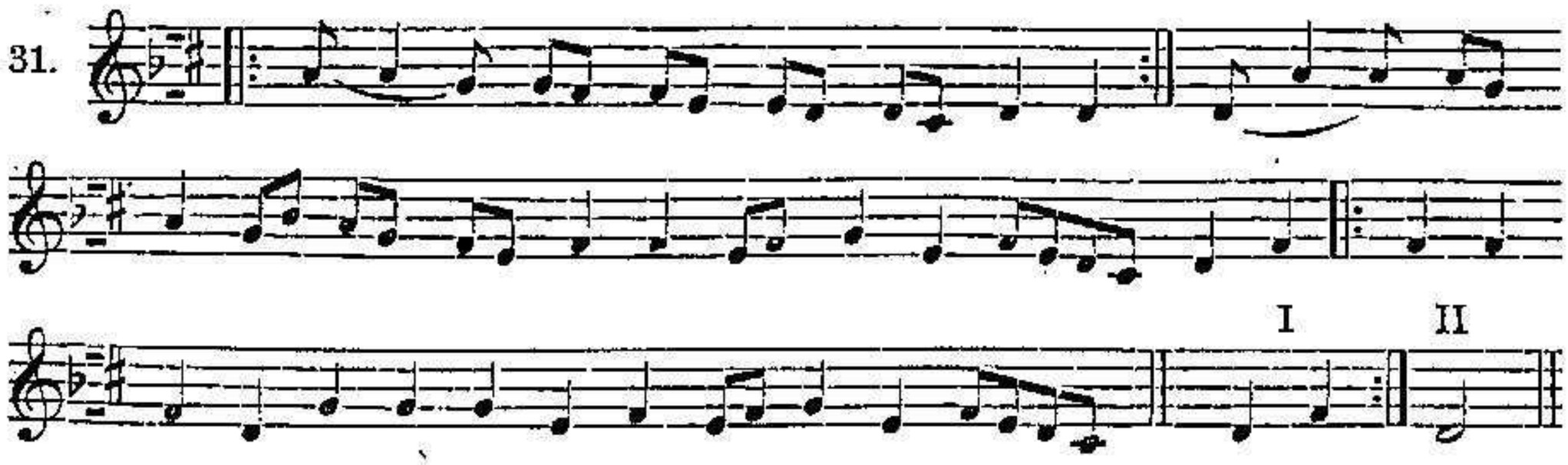
III. Eigenart. Schon seine Skala verleiht diesem Maqame ein eigentümliches Gepräge; man muß zunächst diesen Maqam von einem arabischen Musiker spielen hören, um die Wirkung der zweiten $^2/_4$-Stufe empfinden zu können. Die Melodien bewegen sich um die Terz bis zur Quinte und berühren zum Schluß die große Septime als Leitton. Als Beispiele sind die Nr. 30 und 31 angegeben.

Indessen ist der Unterschied zwischen ʿUschaq und Busĕlik nicht ganz klar; sie werden deshalb oft identifiziert. Kamel-el-Kholay sagt, daß ʿUschaq *rast* = *c*, Busĕlik *zirkula* = *cis* haben muß. Hinsichtlich der Terz meint er, daß die Araber *ǧarka* zu *busĕlik*, d. h. *f* zu $\bar{f}$ vertiefen, ebenso wie hier oben in der Leiter angegeben ist, die Türken aber keinen Unterschied zwischen diesen beiden Maqamen kennen. Über Busĕlik siehe unter *Ṣaba* w. u.

30.



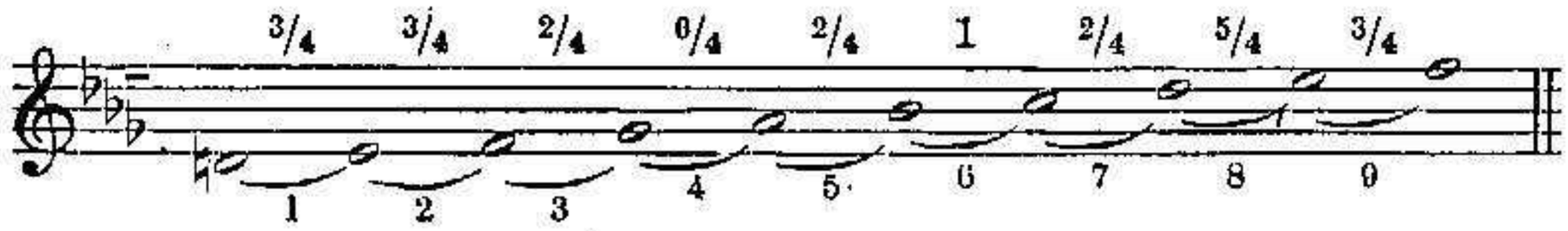
31.

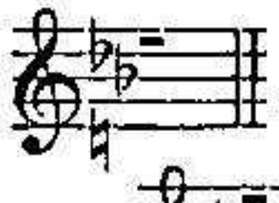


6. Ṣaba.

Die fünf bis jetzt angeführten Maqamen weisen die reine Quarte, Quinte und Oktave auf und haben eine Tonleiter im Umfange einer Oktave; diese Merkmale aber fehlen im Maqam Ṣaba.

I. Leiter:



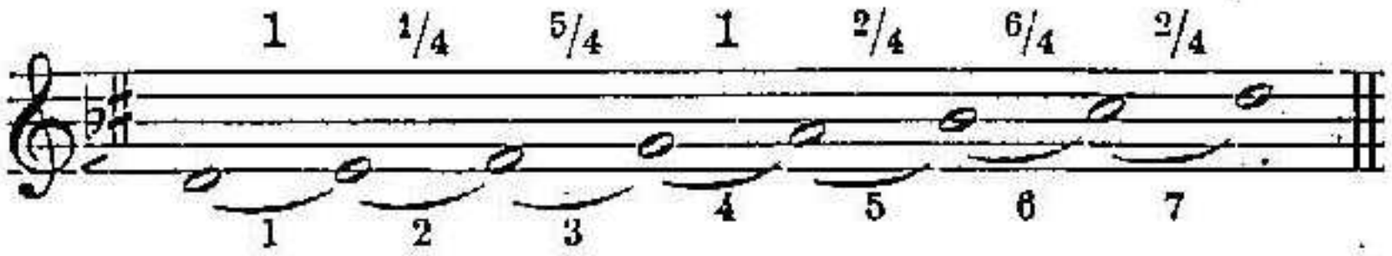
also verminderte Quarte und Oktave (unten *d* und oben *des*) und Umfang einer Dezime. Diese Skala ist für Harmonie sicherlich nicht geeignet. Indessen kommt die Quarte auch rein vor (vgl. Nr. 33, 34, 35, 37, 38, 43 und 44). Bezeichnung für Ṣaba: , für Ṣaba mit durchgehender reiner Quarte  , in manchen Melodien, die nur bis zu Quarte vorschreiten, ist bloß angegeben.

II. Ursprung. Ṣaba bedeutet im Arabischen »Rehenliebe«, d. h. keusche Liebe, als Gegensatz zum leidenschaftlichen *ʿUschaq*. Dieser Maqam ist ebenso wie *Bajat* volkstümlich und beliebt, daher als arabische Gesangsweise zu bezeichnen.

III. Eigenart. Wie erwähnt, existieren zwei Arten von Ṣaba, a) mit verminderter Quarte und b) mit reiner Quarte. In manchen Melodien tritt die Quarte bald vermindert, bald rein auf (vgl. Nr. 33, 34, 35, 37, 38 und 44). Die Eigentümlichkeiten dieses Maqams treten uns schon in seiner Skala scharf genug entgegen. Die Melodien bewegen sich in zwei abgeschlossenen Regionen, 1. *d—ges* bzw. *g* und 2. *f—des*. Im zweiten Falle hat es Ḥigazcharakter (s. w. u.). Diese beiden Typen besitzen nur diejenige Melodie, die die verminderte Quarte *ges* durchgehends oder auch teilweise hat, in der zweiten Ṣabaart, d. h. mit durchgehender reiner Quarte, bewegt sich die Melodie im Umfange der Quarte *d—g*, wie z. B. Nr. 39, 40 und 43. Indem der erste Schritt gleich *d—g* ist, ist er für Ṣaba charakteristisch.

Beginnen kann man vom Grundton, von der Terz, der Untersekunde und seiner Quarte, der Schluß erfolgt auf Tonika *d*; in Ṣabaart mit verminderter Quarte kann der Schluß auch auf die Terz folgen, wie in Nr. 37 und 39. Die Nr. 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 42, 43 und 44 sind volkstümliche Melodien, am volkstümlichsten ist das kleinste der Beispiele, Nr. 42. Das

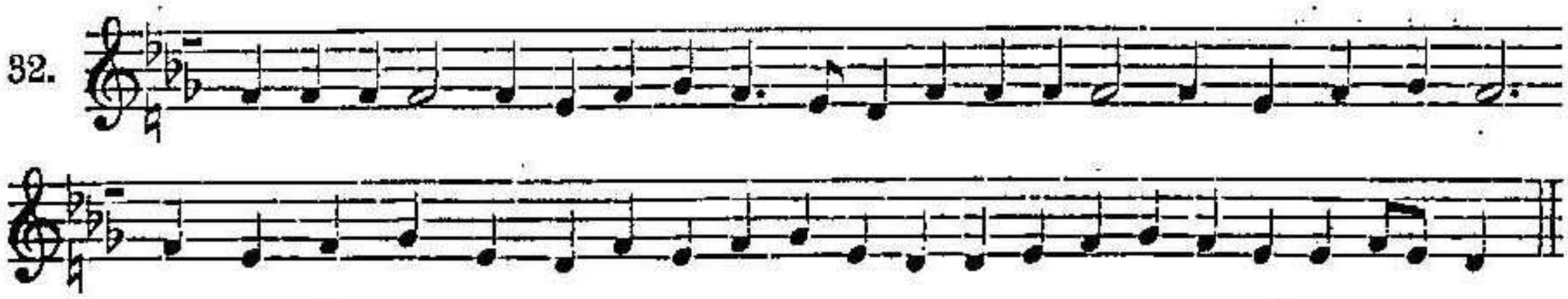
ist nämlich eine Tanzweise aus Damaskus. Es ist zu bewundern, wie dieses simple Motiv zu einem hinreißenden Wirbeltanze sich entwickeln kann, von Andante bis zum wildesten Presstissimo, unter Mitwirkung von *ʿUd*, *Kanun* und sonstigem Klapperzeug. Nr. 35 und 36 sind Kunstmelodien. Nr. 41 ist ein berühmter *Baschraw* in vier Teilen, a) enthält einen Satz in Busĕlik. Dieser Maqam bedeutet persisch »Kuß« und wird nur als Einsatz in einem Maqam, gewöhnlich in Ṣaba und Ḥigāz gebraucht. Seine Skala ist folgende:



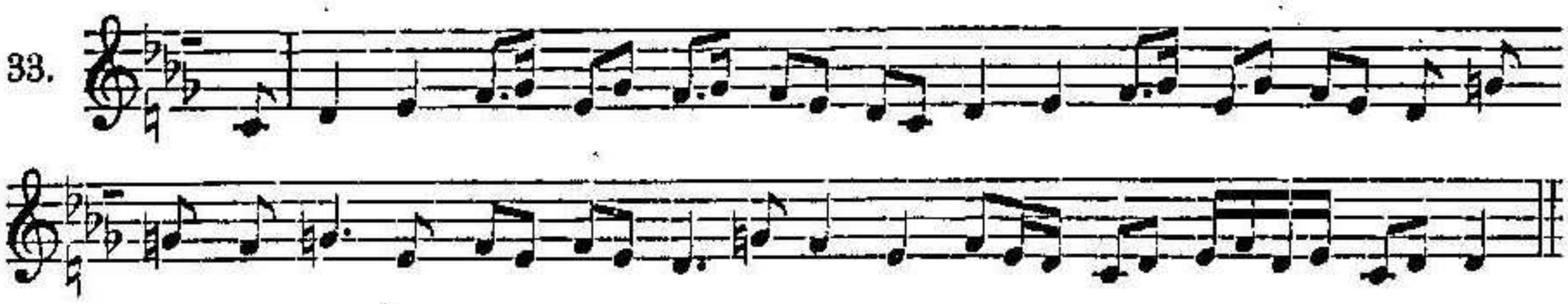
Die erste Stufe ist also ein Ganzton, die zweite nur ein Viertelton, sonst aber dieselben Stufen wie ʿUschaq.

a) der Nr. 41 bewegt sich im Umfange von *d—ges*, b) dagegen von *f* nach *des*, c) von *f* bis *ē* und d) erreicht den größten Umfang *f—f̄*. Ṣaba gilt als edler Gesang, Bajat ist der einfache, Ṣaba aber der feine Volksgesang der Araber.

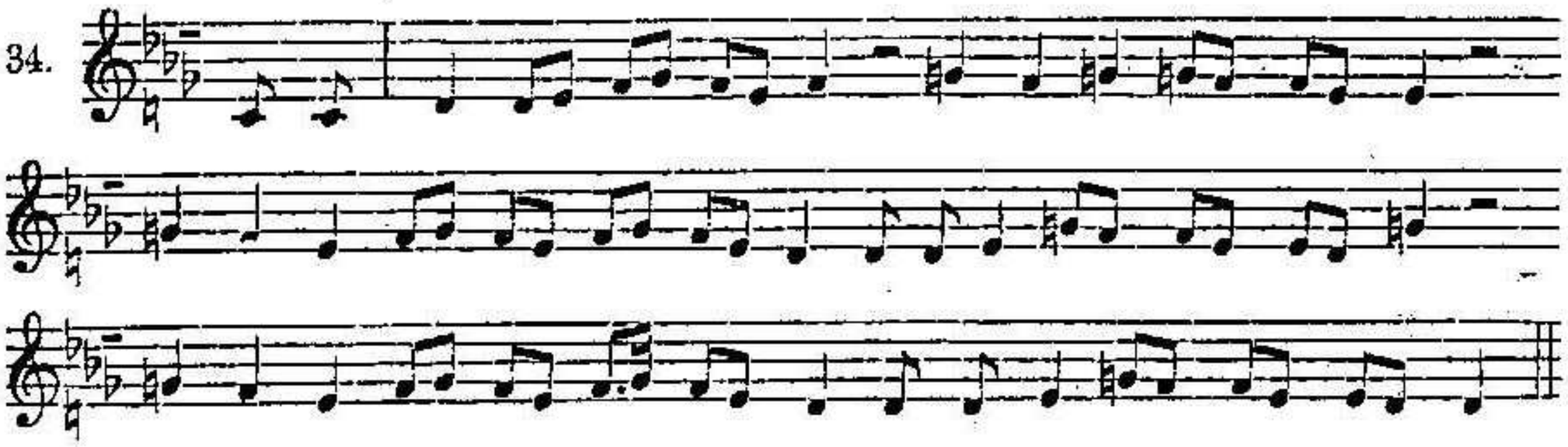
32.



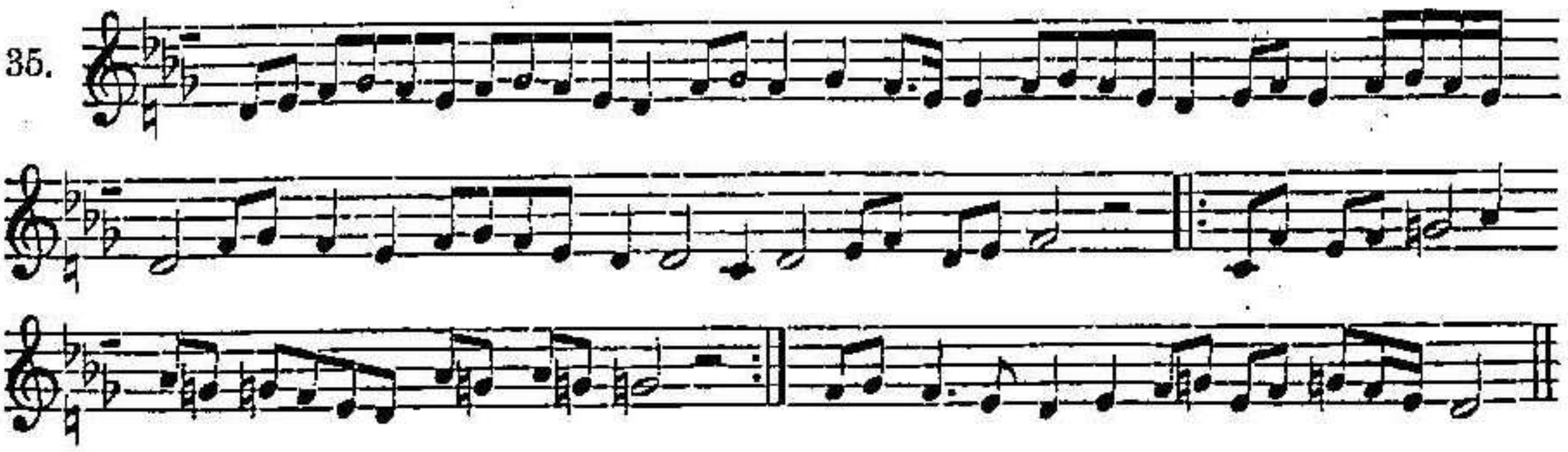
33.



34.



35.



36.

37.

38.

39.

40.

41 a.[1]

§

Buselik

Fine

41 b.

[1] Ebenfalls im genannten Archiv, Nr. 1605.

D. S. a. F.

41 c.

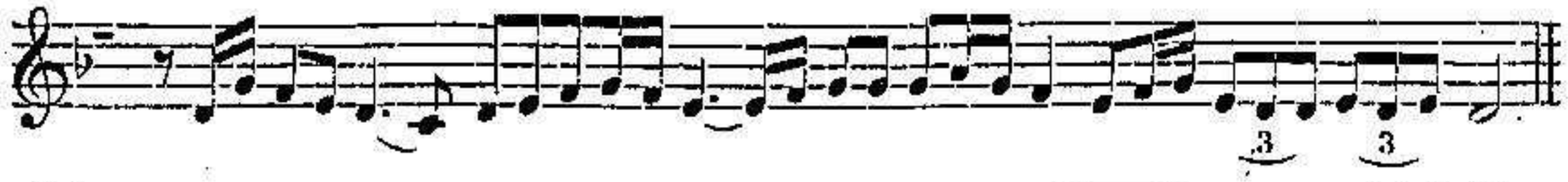
Busělik

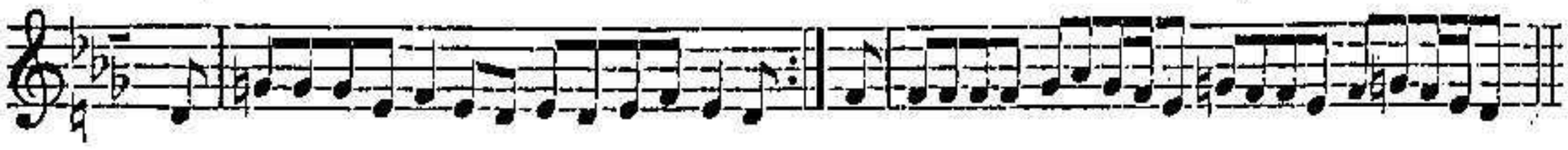
41 d.

D. S. a. F.

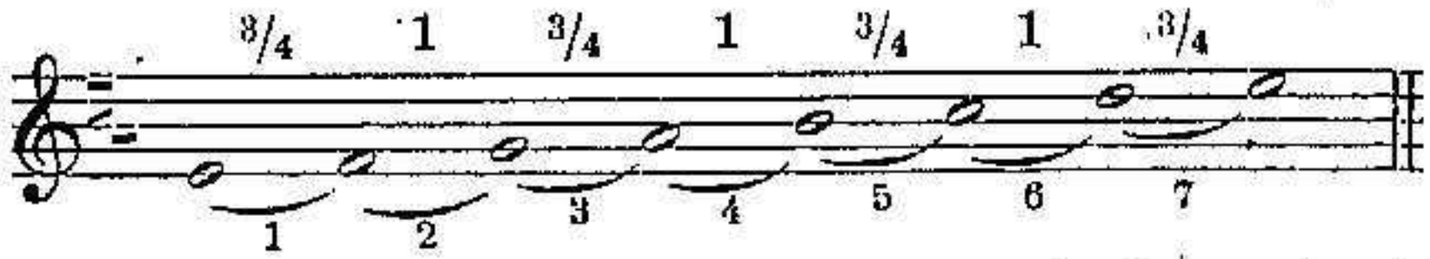
Schluß.

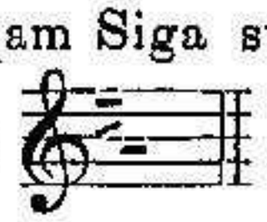
42.

43. 

44. 

7. Siga.

I. Leiter. 

$\bar{a}$ ist hauptsächlich vor Schluß *as*. Darw. Muḥammed gibt überhaupt *ḥusêni* = *a* an, was aber der Tatsache nicht entspricht. El-Kholay sagt ausdrücklich, daß in Ägypten im Maqam Siga stets *ḥiṣar* = *as* anstatt *ḥusêni* = *a* benutzt wird. Bezeichnung ist  . Wenn *as* vorkommt, so wird es durch ♭ bezeichnet.

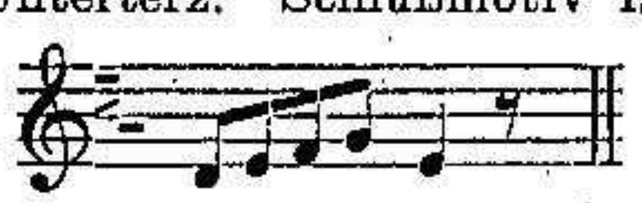
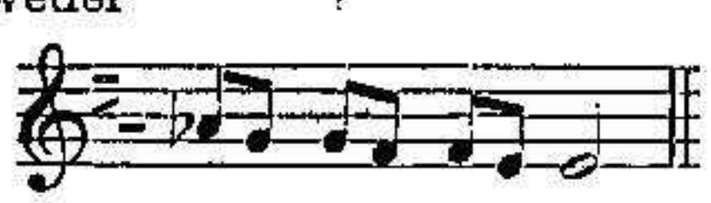
II. Ursprung. Trotz seines persischen Namens *Si-ga* (= der dritte Ton) ist doch dieser Maqam bei den Arabern sehr verbreitet. Ob nun das Volk tatsächlich in Siga oder vielmehr in dem Siga verwandten arabischen Maqam ʿIraq singt, läßt sich nicht feststellen. ʿIraq, welcher eine Quarte tiefer als Siga steht, sonst aber in der Tonleiter ihm identisch ist, ist sicherlich arabischen Ursprungs. Erstens waren die Bewohner von ʿIraq, des südlichsten Landstrichs von Mesopotamien, Araber bereits lange vor dem Islam [1]), zweitens und hauptsächlich, weil Maqam ʿIraq auch in Jemen Volksgesang ist [2]).

Die Neubildung dieses Maqams auf der Quarte unter dem Namen Siga scheint in der persisch-arabischen Periode entstanden zu sein, vielleicht in Nachbildung der griechischen phrygischen Tonart des Mittelalters. Die Orientalen haben aber diese Leiter nach ihrem Geschmacke gebildet und aus ihr einen Maqam entwickelt.

Der Unterschied zwischen ʿIraq und Siga ist nur den Fachmusikern bekannt, das Volk kennt hierin keinen Unterschied und singt der stimmlichen Disposition gemäß bald in *H*, bald *e*.

Aus diesem Grunde sind die Volksmelodien alle in Siga, d. h. in der Mittellage.

III. Eigenart. Die Melodien bewegen sich bis zur Sexte aufwärts und bis zur Unterterz. Schlußmotiv ist entweder

 oder 

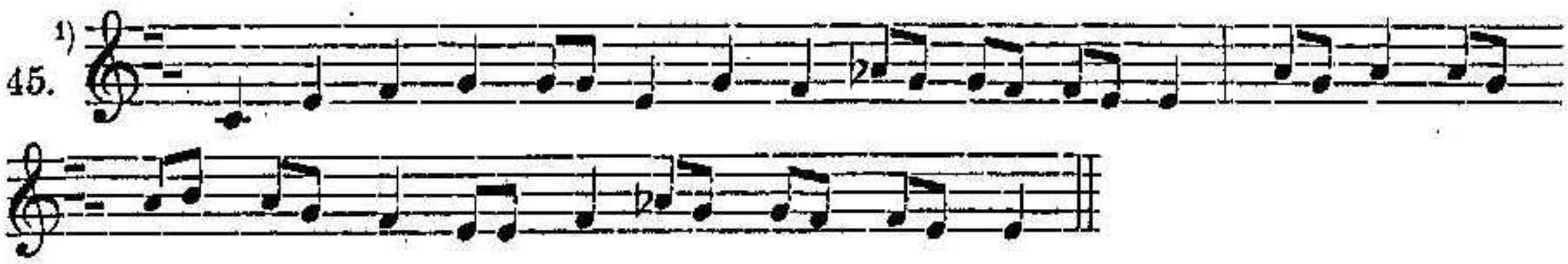
as tritt als Vorbereitung zum Schluß auf, vgl. Nr. 45, 46, 47, 49 und 50. Diese Nummern, sowie Nr. 48 und 52 sind volkstümliche Melodien. Nr. 51 ist ein sechsteiliger Baschraw, a) steht in *Siga*, b) moduliert nach *Nahăwand*, wobei zu bemerken ist, daß *aug̈* = $\bar{h}$ zu *nahaft*, also zum Ganzton erhöht wird; ebenso wird *g̈wab-siga* = $\underline{\bar{e}}$ zu *nam-busĕlik* = $\underline{e}$ erhöht [3]).

1) Vgl. Brockelman, Geschichte d. arab. Literatur, Leipzig 1909. Kap. 6 ff.
2) Vgl. meinen Hebräisch-oriental. Melodienschatz I, die jemenischen Gesänge.
3) Auch dieser Baschraw wurde von mir phonographiert und ist im k. k. Phonogramm-Archiv in Wien unter Nr. 1252 u. 1253 eingereiht.

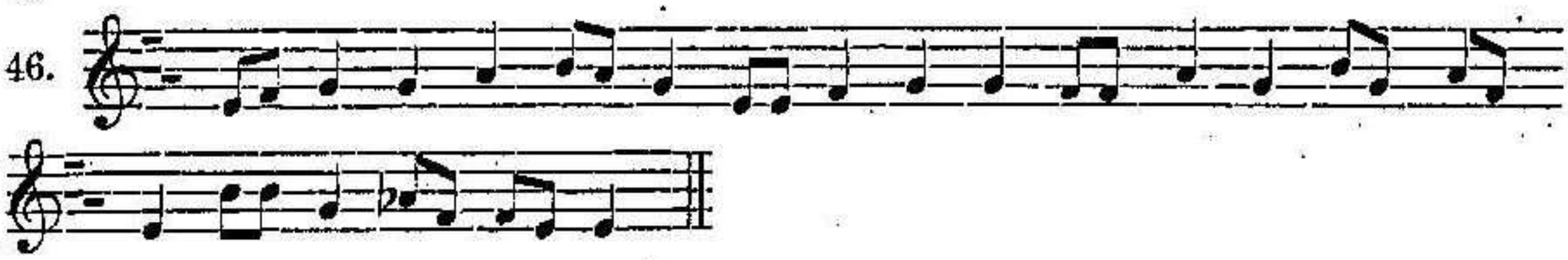
Siga kann mit der Tonika, Unterterz und Sexte beginnen, schließt aber immer auf der Tonika. Durch die beständige Neigung zur Unterterz entstand der Mischmaqam Siga-Rast, vgl. Nr. 118 und 119. Wenn eine europäische Melodie in *C* dur auf die Terz schließt, wird sie von den Orientalen als Siga oder Siga-Rast bezeichnet. Nr. 52 ist ʿIraq-a-Siga, d. i. eine ʿIraq-melodie auf Siga fußend, da sie die Eigenart von ʿIraq hat. In manchen Diwanen sind die Maqamen ʿIraq und Siga in einem Namen, entweder in dem einen oder dem anderen Maqam, zusammengefaßt, wie in den Diwanen V und VI oben.

Schuʿar. Diese Abart vom Maqam Siga führt nur El-Kholay an. Seine Leiter ist:

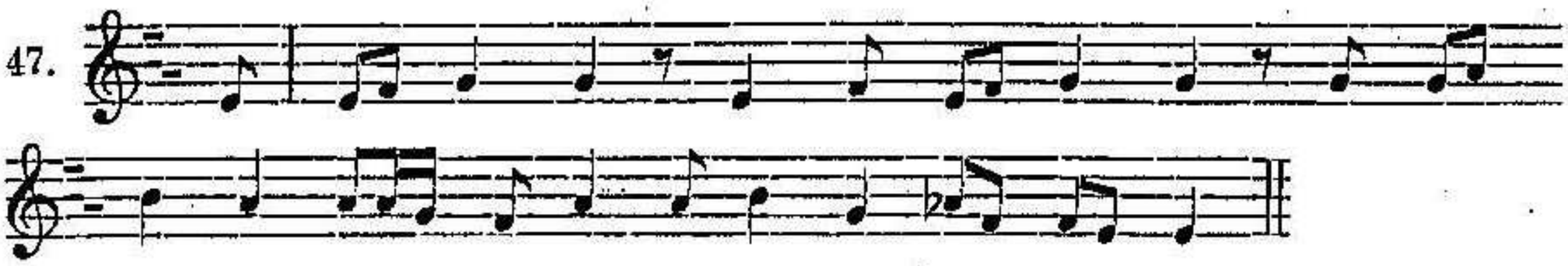
45. [1]



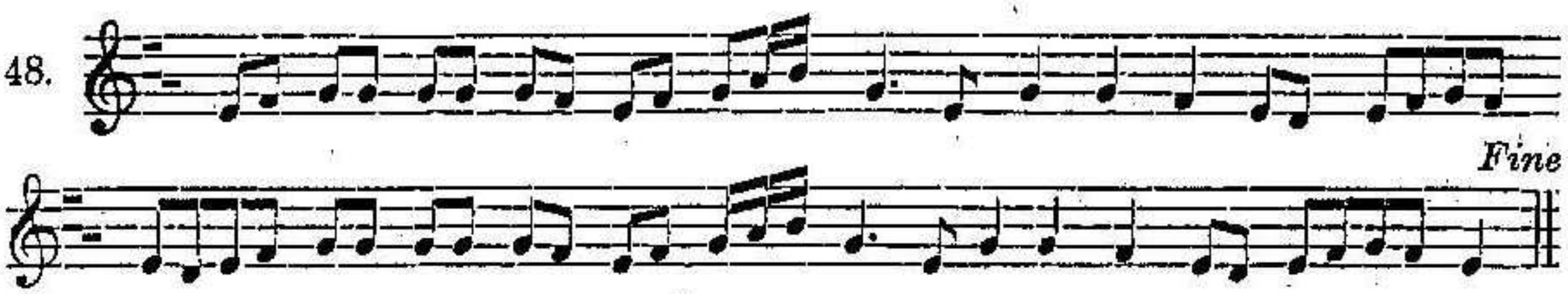
46.



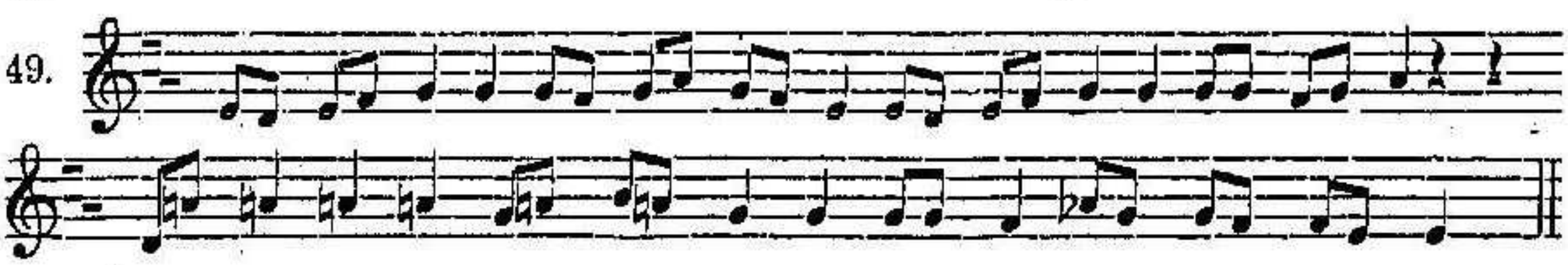
47.



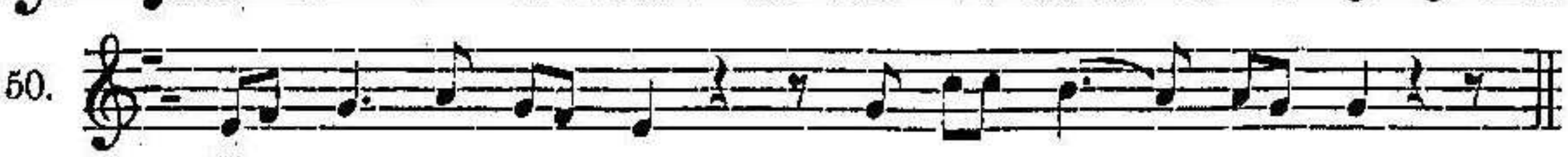
48.



49.



50.



1) Ebenfalls im genannten Archiv in Nr. 1197.

51a.

51 b.

51 c.

51 d.

51 e.

I II

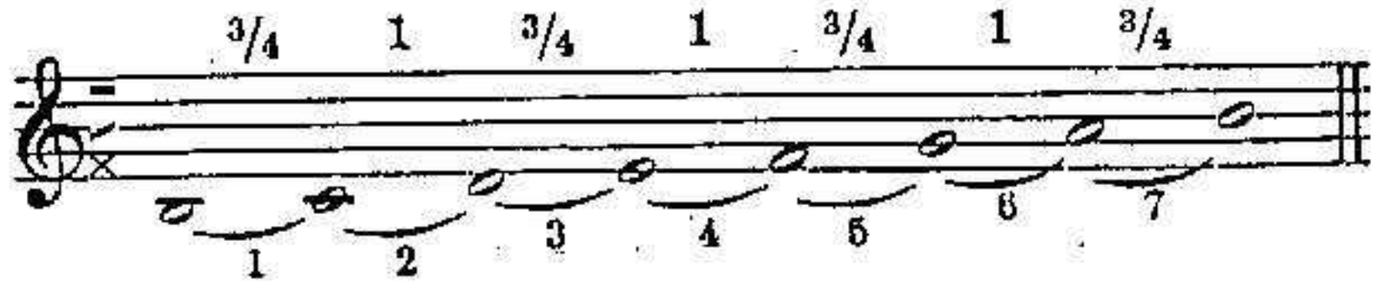
51f.

Iraq-a-Siga

52.

8. ʿIraq.

I. Leiter.

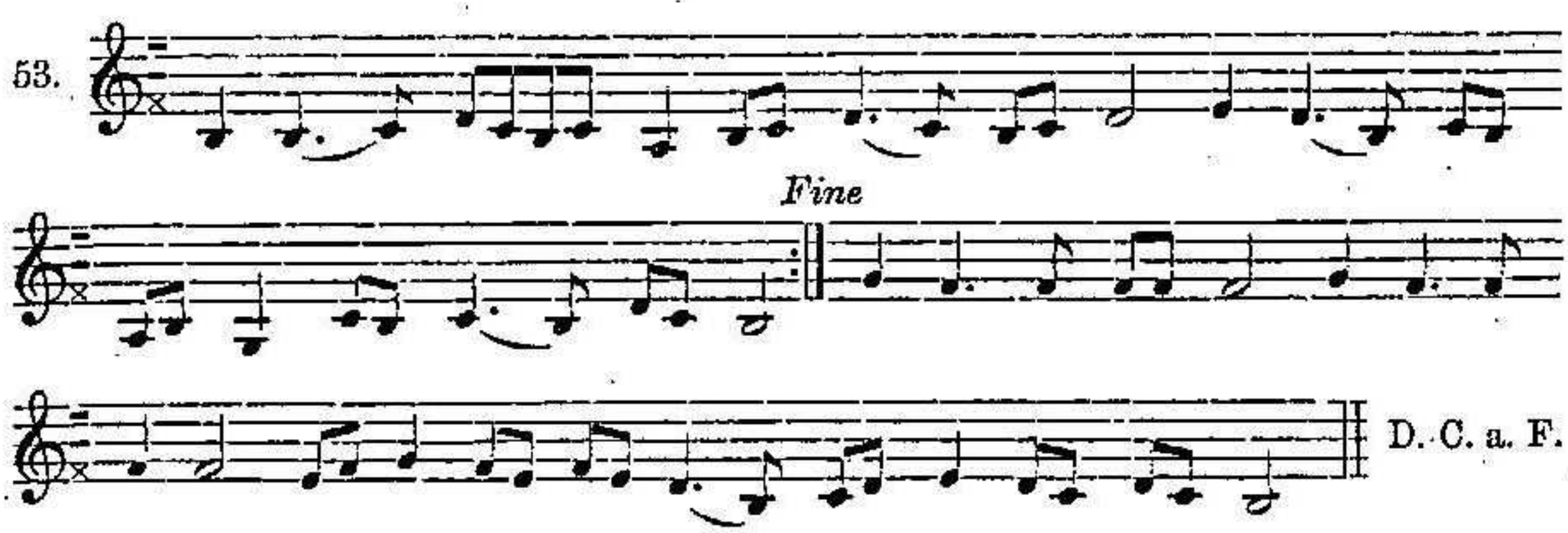


Darw. Muḥammed und El-Kholay stellen *ḡarga* = *f* anstatt *nam-ḥiḡax* = ×*f*. In der Praxis wird immer ×*f*, manchmal sogar *fis* gespielt. Man unterscheidet zwei Arten von ʿIraq, a) *ʿIraq-Siga*, das einfache ʿIraq genannt, welches dieselbe Tonleiter wie Siga hat, und b) *ʿIraq-Ṣaba*, da es die Eigenart des Ṣaba hat, in seiner Skala *g* zu *ges* zu vertiefen. Für letztere Art konnte ich kein Melodienbeispiel entdecken[1]).

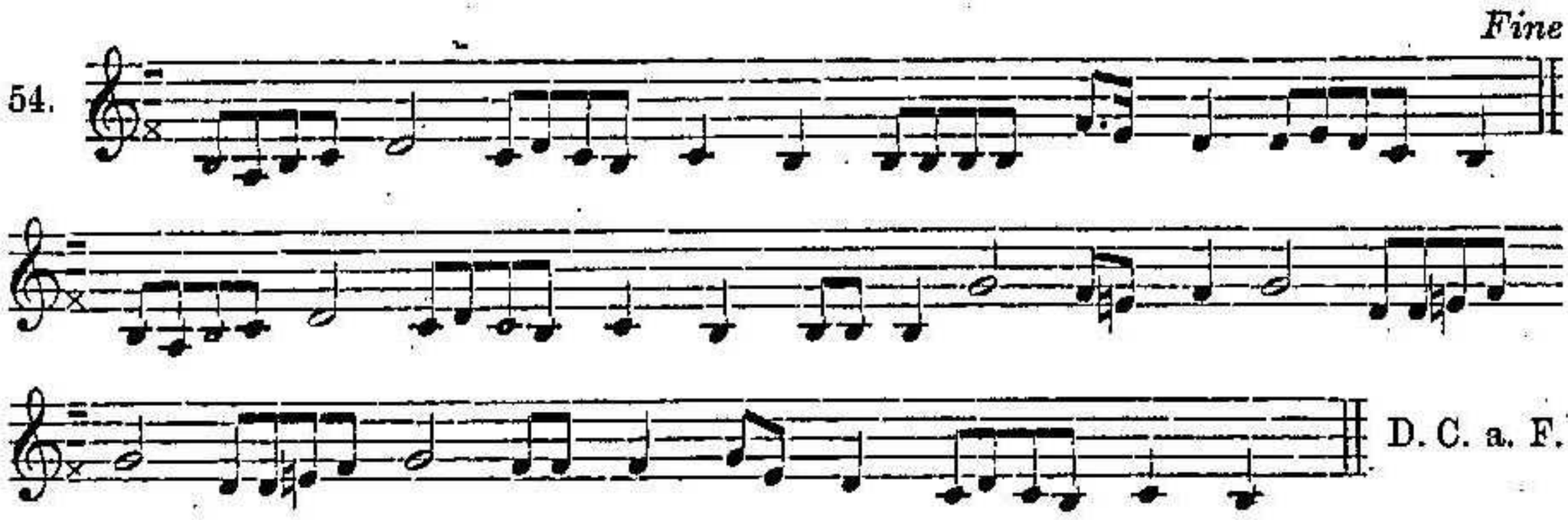
II. Ursprung. Siehe oben Siga.

III. Eigenart. Die angeführten Beispiele sind alle Kunstlieder; die Volksmelodien sind bereits bei Siga angegeben. Schlußmotiv ist entweder dasselbe wie in Siga oder . Angefangen wird meist von der Sexte *g*, nach welchem oft moduliert wird, also nach *Nawa*, und zwar dem kleinen *Nawa* (s. w. u.). Der Schluß erfolgt immer auf der Tonika. Manchmal bewegt sich ʿIraq auch über die Oktave, in welchem Falle er der hohe ʿIraq heißt, wie Nr. 57. Nr. 58 wird bald als ʿIraq, bald als Siga bezeichnet.

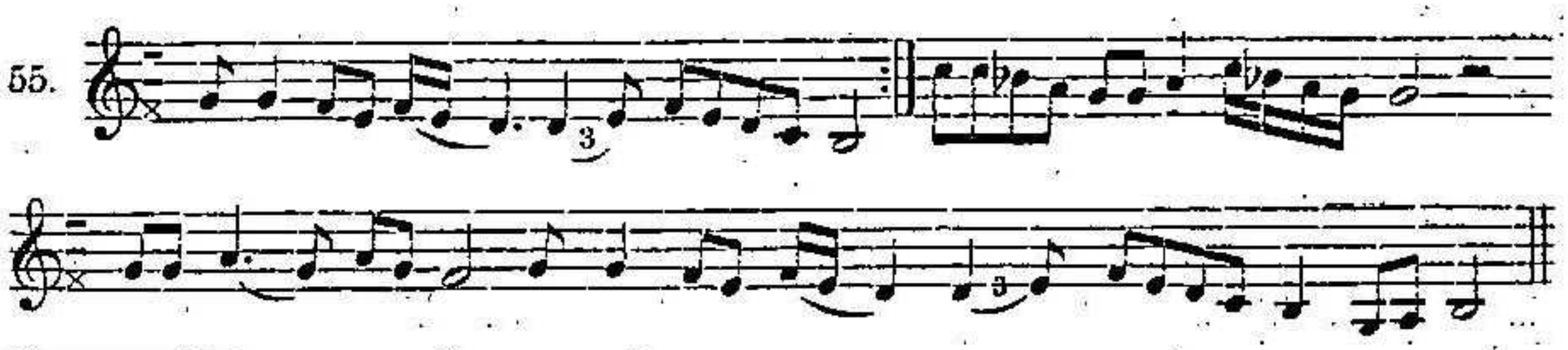
53.



54.

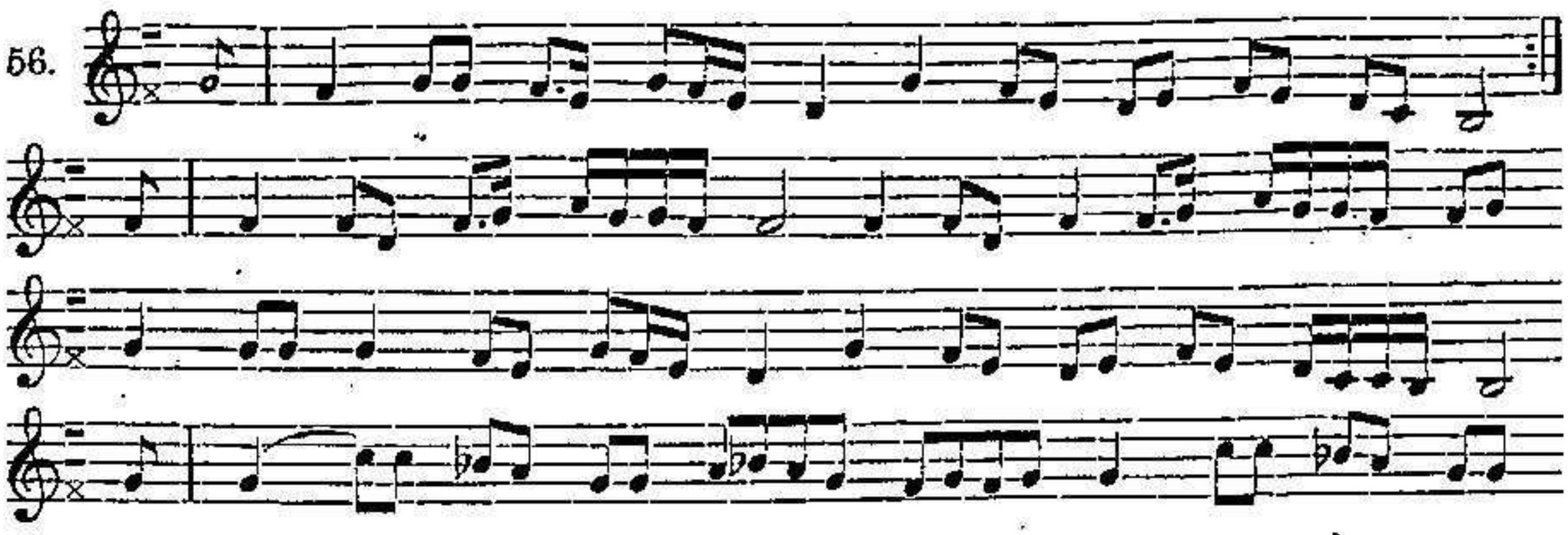


55.

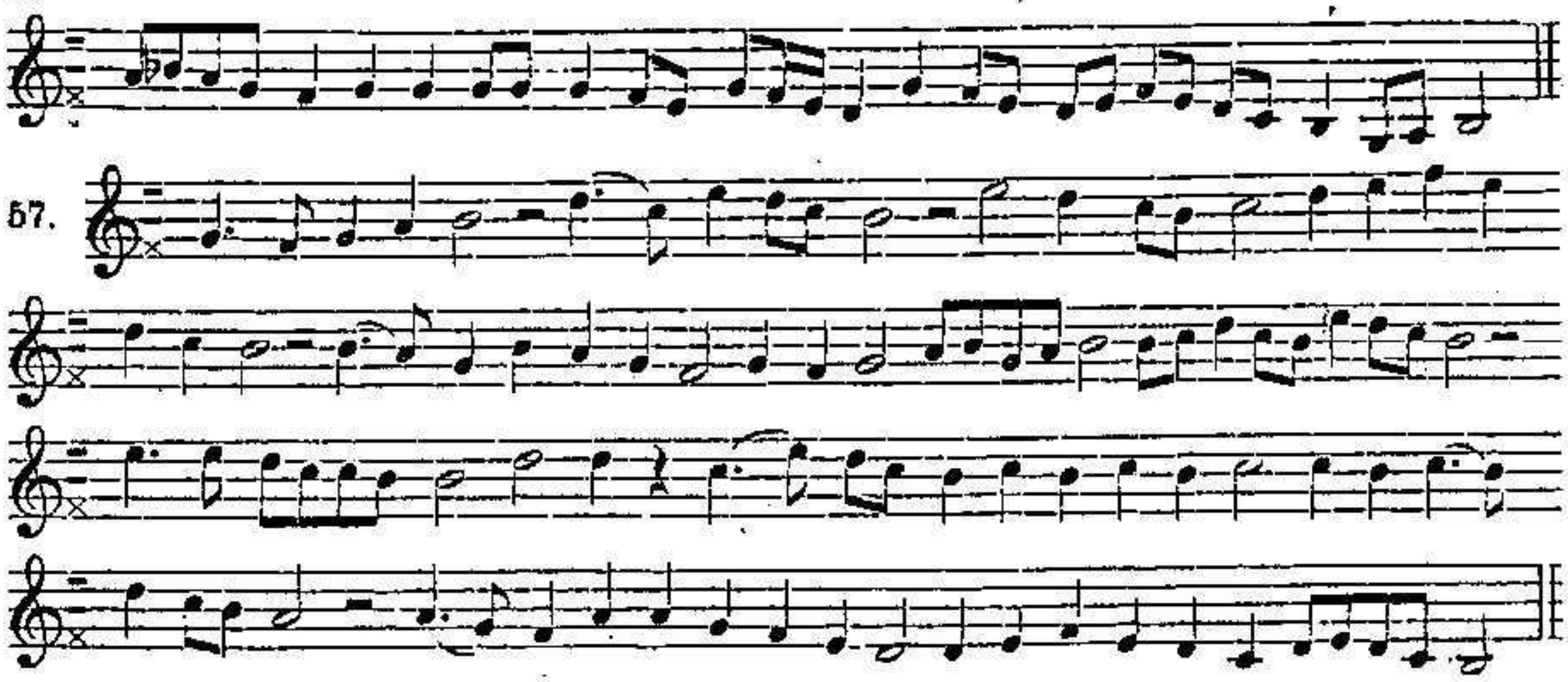


1) In Ägypten wird er *ʿIraq-duga* genannt, da Ṣaba auf *duga* beginnt. Vgl. oben Diwan VII.

56.

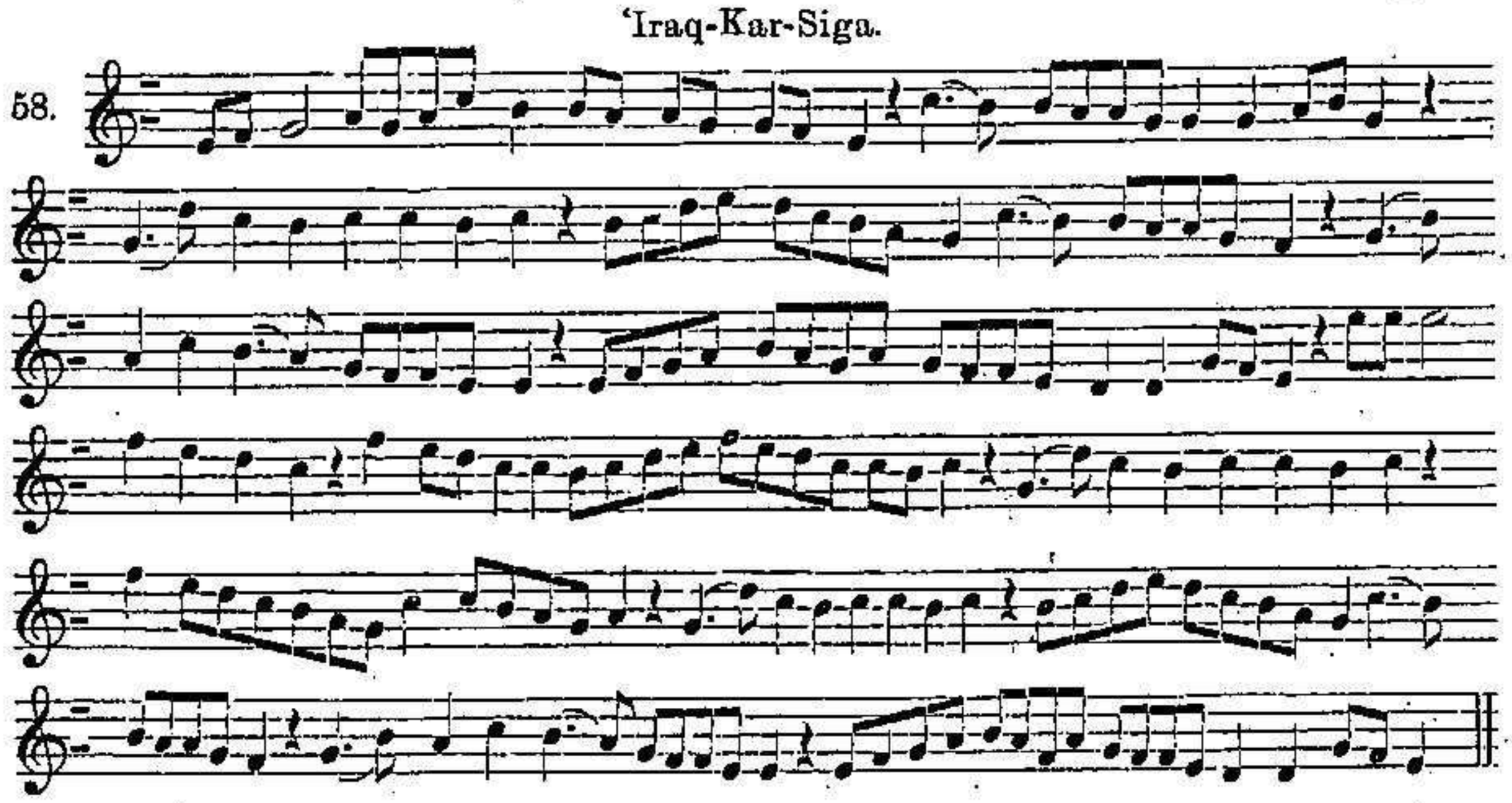


57.



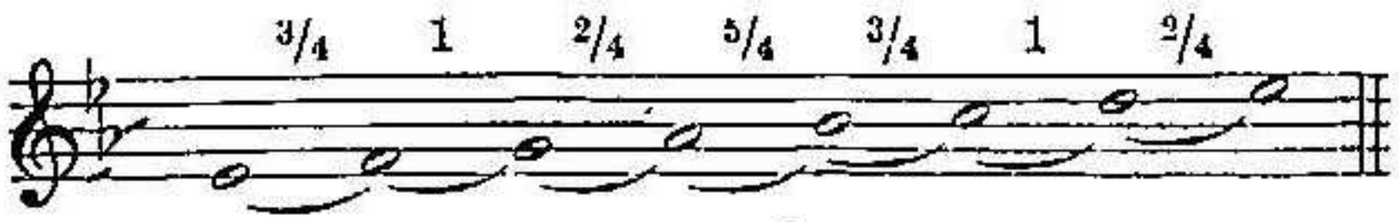
'Iraq-Kar-Siga.

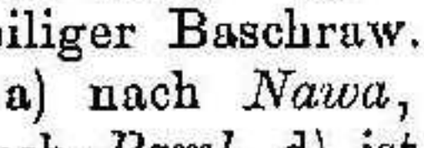
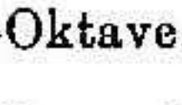
58.



9. Aug̃.

I. Leiter. Aug̃ bedeutet im Persischen »hoch«, d. h. 'Iraq, aber um eine Oktave höher, hat demnach dieselbe Skala wie 'Iraq, nur mit dem Unterschiede, daß unten *e*, oben *es* ist (vgl. analoges in Mahur). Darwisch Muḥammed führt diesen Maqam nicht an, dagegen zitiert er einen Maqam *Ḥizam-a-Siga*, für welchen er folgende Tonreihe angibt:



Demgegenüber gibt El-Kholay diesen Maqam an, schreibt aber *ʿāgam* = *ais* anstatt *ḥusêni* = *a*. »Abwärts soll anstatt *duga-kurdi*, *ʿiraq-ḡuschat* sein, also  , Schluß folgt auf *Siga*«. In Syrien ist dieser Maqam unbekannt, vielleicht ist er in Ägypten ein Ersatz für Aug̃? Die Bezeichnung für Aug̃ ist  .

II. Ursprung. Aug̃ ist eine Arabisierung des persischen Wortes *Auk* = »hoch«, demnach persischen Ursprungs.

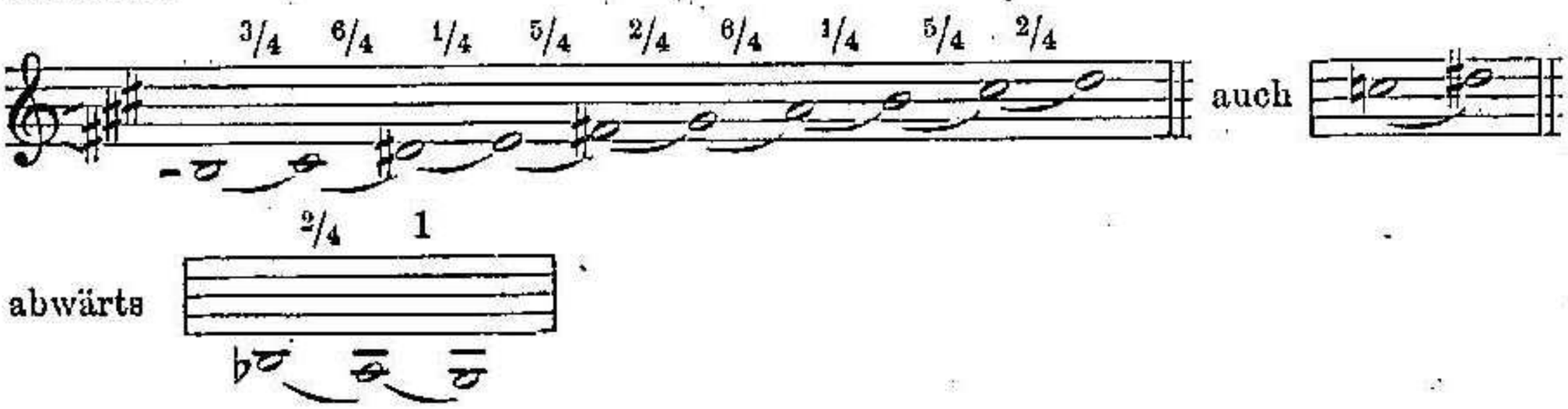
III. Eigenart. Dieser Maqam bewegt sich gewöhnlich von der Unterterz bis zur Quarte. Dadurch entstehen eigenartige Motive.

Begonnen wird vom Grundton, von der Unterterz-*nawa* (Nr. 59, 60, 61 und 63) und von der Unterterz (Nr. 62); der Schluß darf auch auf *ʿIraq* erfolgen. ʿIraq steht zu Aug̃ im selben Verhältnis wie Rast zu Mahur, auch bei Aug̃ ist *nawa* dominierend. Nr. 59—62 sind Kunstformen, Nr. 63 ist ein vierteiliger Baschraw. Es wird in diesem Baschraw viel moduliert und zwar in a) nach *Nawa*, in b) nach *Bajat*, in c) anfangs nach *Siga*, zum Schluß nach *Raml*, d) ist vielleicht das oben angeführte Ḥizam-a-Siga.

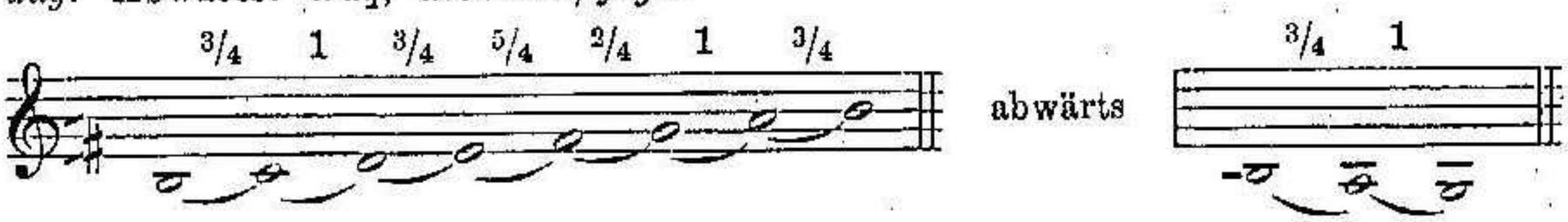
Somit sind die Maqamen ʿIraq-Siga-Aug̃ eng verwandt und haben dieselbe Skala auf Tonika-Quart-Oktave.

Kamel el--Kholay gibt noch folgende Abarten von Aug̃ an:

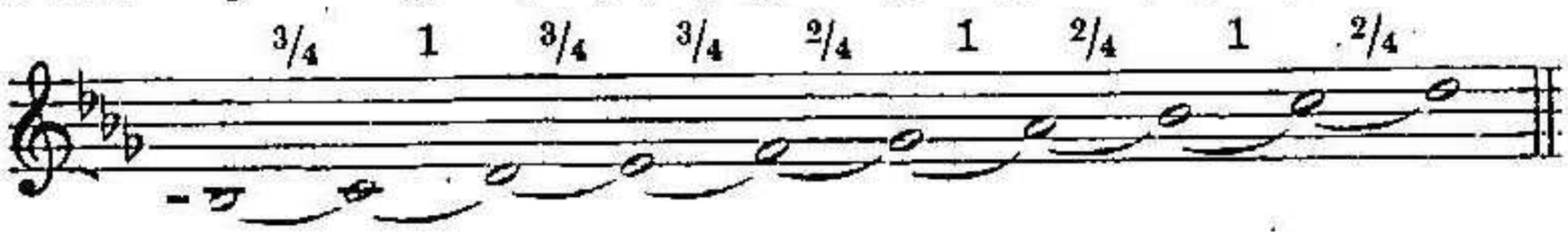
I. *Aug̃-ara* (= die höchste Pracht): *ʿiraq*, *rast*, *kurdi*, *siga*, *ḥig̃az*, *nawa*, *ʿāgam*, *aug̃*, *schahnaz*, *muḥajer*, und manchmal *sunbula* anstatt *muḥajer*, und *kardan* anstatt *schahnaz*.



II. *Farahnak* (= Er erheitere dich): *ʿiraq*, *rast*, *duga*, *siga*, *ḥig̃az*, *nawa*, *ḥusêni*, *aug̃*. Abwärts: *ʿiraq*, *ʿaschiran*, *jaga*.



III. *Bosta-nagar*: *ʿiraq*, *rast*, *duga*, *siga*, *ḡarka*, *ṣaba*, *ḥusêni*, *ʿāgam*, *kardan*, *schahnaz*.



59.

60.

I II

61.

62.

63 a.

§

63 b.

D. S.

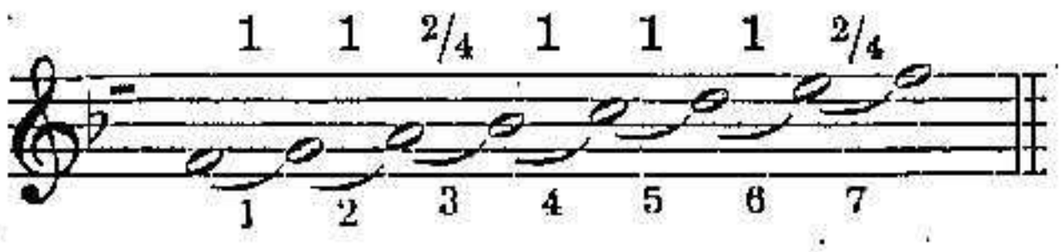
63 c.

D. S.

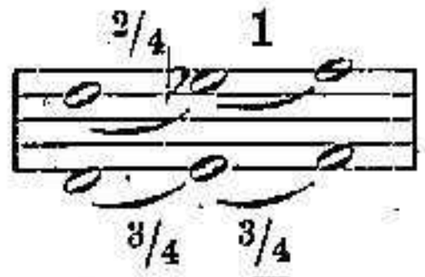
63 d.

10. Sasgar.

I. Leiter.

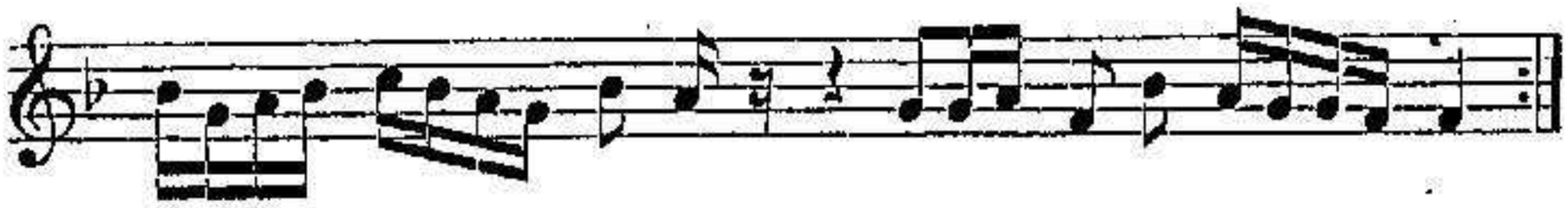


nach El-Kholay



II. Ursprung. Sasgar ist in Ägypten nicht bekannt, statt dessen *Garga*, der dieselbe Skala wie Sasgar hat, jedoch $\bar{e}$ = *siga* aufweist. Auch von den Musikern werden sie als ein und dasselbe bezeichnet. Indessen scheint doch ein Unterschied zwischen ihnen zu sein; denn in den alten Diwanen sind sie als zwei Maqamen ausgeführt (vgl. Diwan III), dagegen fehlt Sasgar im Diwan des Nagara (D. I u. II). Gegenwärtig ist Sasgar in Syrien sehr verbreitet, fast volkstümlich, obwohl sein Name persisch ist (dessen Bedeutung ich nicht ergründen konnte)[1].

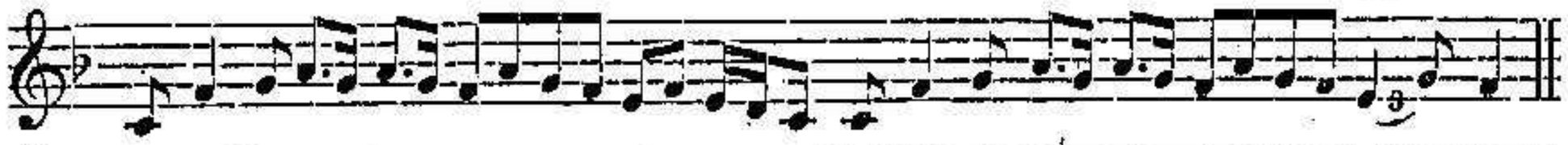
III. Eigenart. Sasgar ist ein Sohn des ʿAgam, also Nebenmaqam, wurde aber doch kraft seiner Popularität zu einem Hauptmaqam erhoben. »Er steht zwischen Rast und ʿAgam«, so wird er fachmännisch bezeichnet. Seine Art ist leicht und schalkhaft, wie es einem Kinde geziemt; die ernsten Weisen werden dem Vater ʿAgam überlassen. Volksmelodien wie:



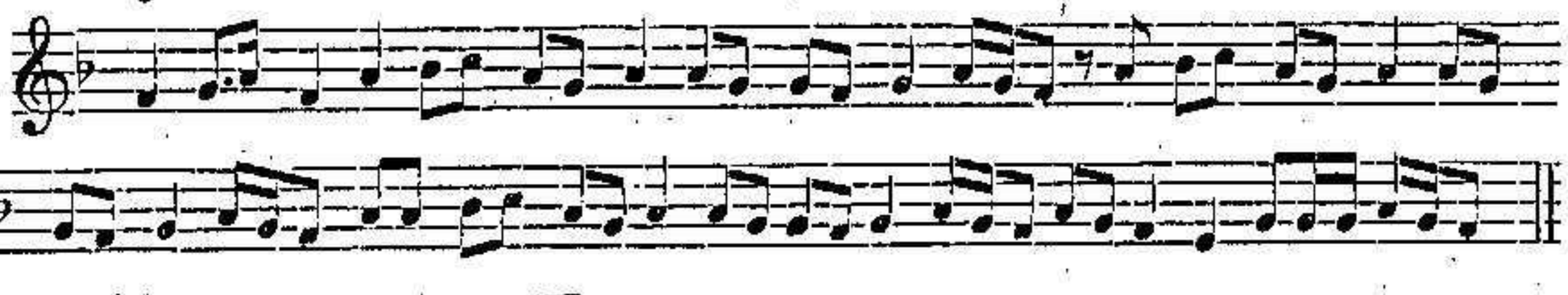
sind in Sasgar typisch. Seine Melodien bewegen sich bis zur Quinte aufwärts und zur Quarte abwärts. Bewegt sich eine Melodie blos bis zur Unterterz, ohne die Quinte zu berühren, so wird ihre Zugehörigkeit zu Sasgar in Abrede gestellt, sondern zu dem Maqam Rčhaw angegeben. Oft wird Sasgar in ʿAgam, nämlich eine Quarte höher gesungen, wie z. B. Nr. 69, noch mehr aber bewegt sich der Vater in der Tonleiter seines Sohnes. Die Beispiele Nr. 64—67 sind Volksmelodien, Nr. 68 volkstümlich.

64.

65.



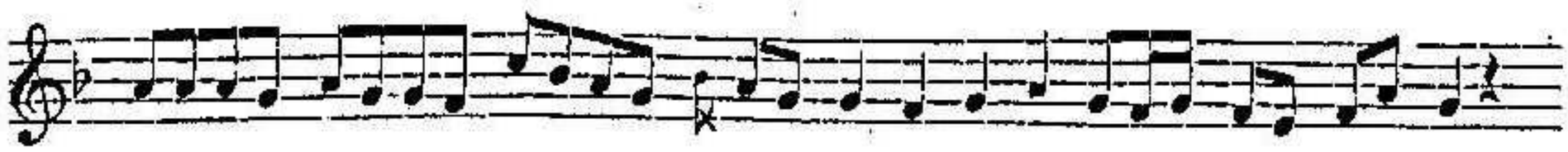
66.



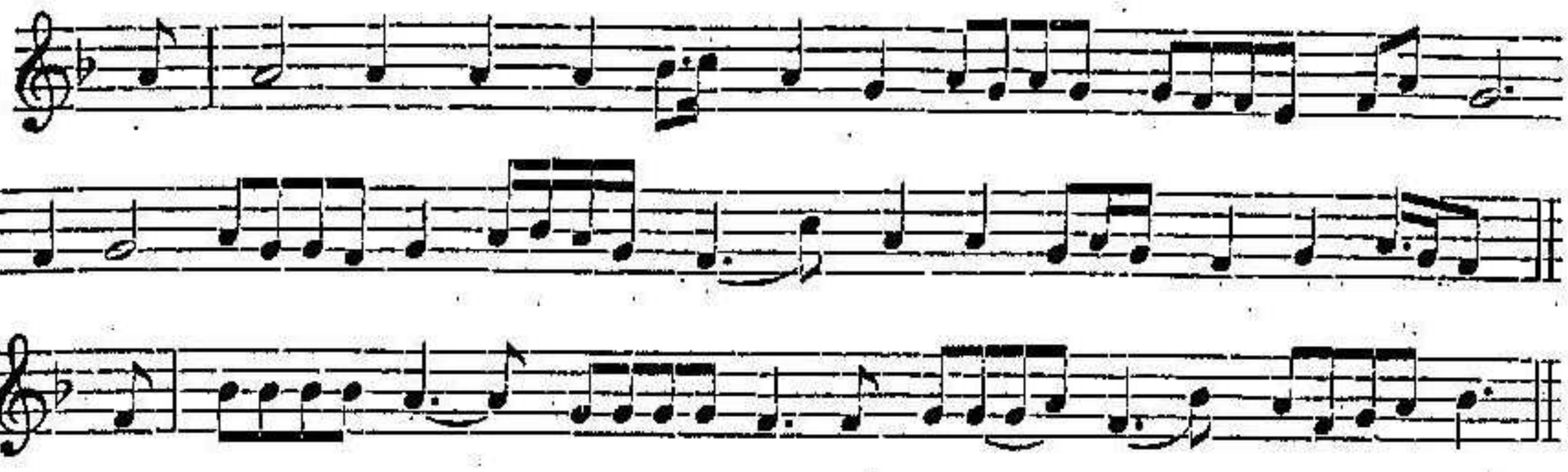
67.

1) El-Kholay gibt die bizarre Erklärung = Instrumentenbeschäftigung.

68 a.



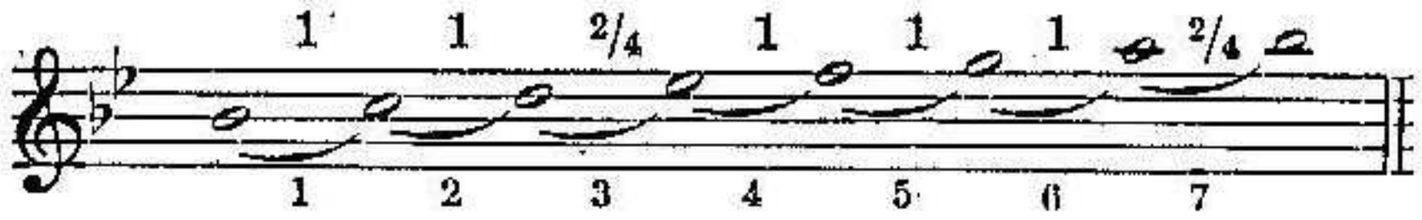
68 b.



69.

11. ʿĀgam (Adzscham).

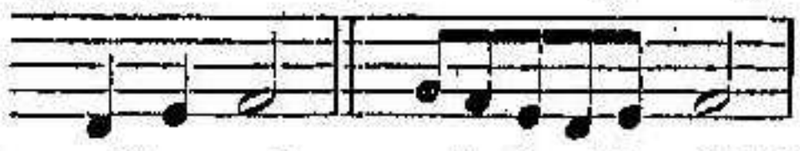
I. Leiter.



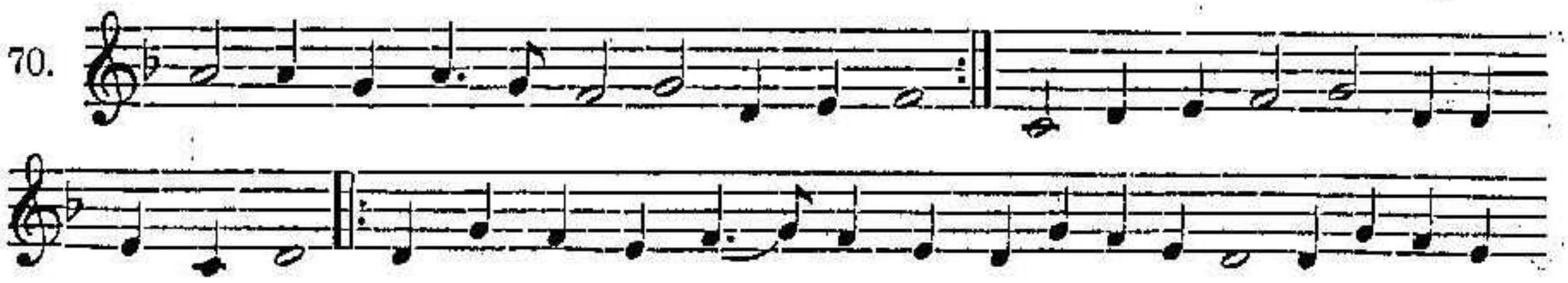
Dieselbe Skala wie Sasgar (die Septime um einen Viertelton höher) und nur um eine Quarte höher. Die Skala des Maqam ʿĀgam ist genau die Durtonleiter, auch El-Kholay und Darw. Muhammed geben dieselbe Leiter für ʿĀgam.

II. Ursprung. ʿĀgam bedeutet im weiten Sinne das Ausland; im engeren Sinne aber wird Persien von den Arabern ʿĀgam, ein Perse ʿĀgami genannt, folglich ist dieser Maqam ein persischer Gesangsmodus. In Persien aber wird derselbe Maqam *New-ruuz*, d. h. »der neue Tag« genannt. Er ist in der musikalischen Welt sehr bekannt, und alle europäischen Musikstücke in *E*-, *F*-, *G*-, *A*- und *B*Dur, dessen Tempo Adagio oder Moderato ist, werden mit ʿĀgam bezeichnet und in denselben eingereiht, wie z. B. Nr. 70, 72 und 73.

III. Eigenart. Wie aus den Melodienbeispielen 70—73 zu ersehen ist, stehen sie alle auf der Dominante, d. i. auf der Skala des Sasgar. Dieses geschieht lediglich aus dem Grunde, weil *B* zu hoch ist und die Musikanten es sich bequem machen wollen, in einer Mittelskala zu musizieren.

Wie oben erwähnt, unterscheidet sich ʿĀgam von Sasgar dadurch, daß ersterer »getragen«, letzterer leicht gesungen wird. Immer wiederkehrende Figuren sind  . In Nr. 71 wird in Nahāwand moduliert. Im allgemeinen sind die Melodien dieses Maqams entweder persischer oder europäischer Abstammung. Originelles haben die Araber auf diesem »fremden« Maqam meines Wissens noch nicht geschaffen.

70.



71 a.

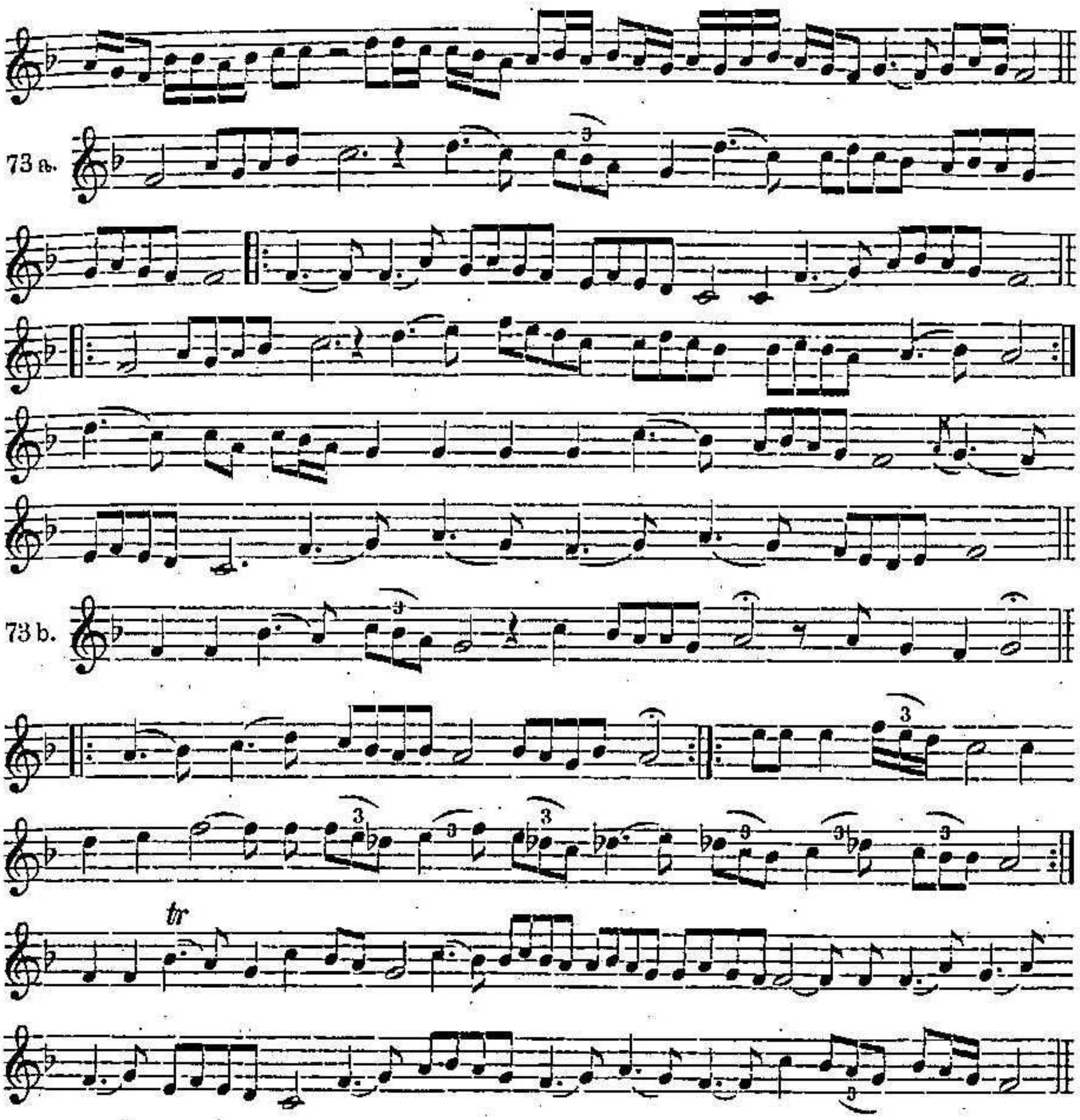
71 b.

Solo

72 a.

72 b.

73 a.



73 b.

12. Rĕhaw.

I. Leiter. Dieselbe Tonleiter wie in Bajat.

II. Ursprung. Nach Ambros a. a. O. soll Rĕhaw der Name einer Stadt sein, woselbst Pythagoras übernachtete und den siebenten Ton erfand. Kamel el-Kholay a. a. O. S. 47 sagt, daß Rĕhaw die Stadt ʿUrfa (Edessa) ist. In Ägypten ist dieser Maqam nur wenig bekannt. Auch in der älteren Zeit scheint er unbekannt gewesen zu sein, ebenso ist er im Diwan des Nagara nicht vertreten.

III. Eigenart. Rĕhaw unterscheidet sich von Bajat in seiner Weise. »Er muß von *nawa* = *g* beginnen, eine Wendung nach *duga* = *d* machen und auf *garga* = *f* schließen«, so lautet die musikalische Regel für ihn, welche auch die Beispiele Nr. 74—77 bestätigen. In Nr. 76 ist eine Wendung nach Schahnaz (s. w. u.) gemacht. Da er sich hauptsächlich bis zur Terz *ḥusêni* bewegt, so nennen ihn Aleppoer Sänger einen Sohn des Ḥusêni. Andere schreiben ihn der Vaterschaft des Bajat zu.

74.

75.

Fine

76.

D. C. a. F.

77.

tr

tr

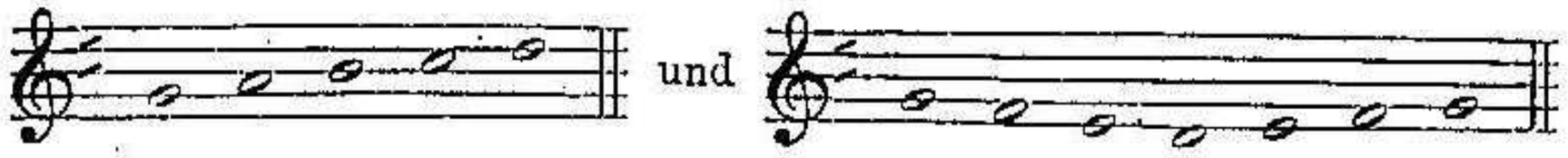
tr

13. Nawa.

I. Leiter. 1 3/4 3/4 1 3/4 3/4 1 — 1 2 3 4 5 6 7

nach El-Kholay manchmal auch *fis*.

Wiewohl dieser im Grunde die angegebene Tonreihe aufweist, ist doch die Reihenfolge eine andere und zwar:

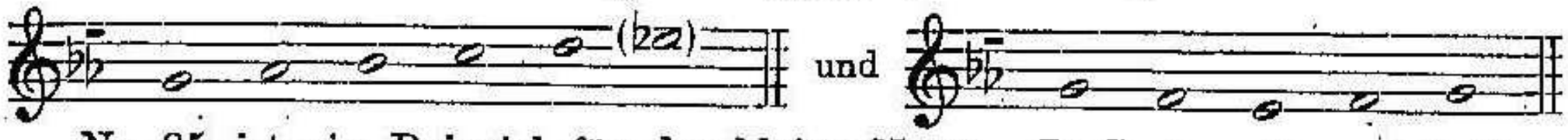


d. h. eine Nawamelodie bewegt sich niemals bis zur Oktave aufwärts, sondern nur bis zur Quinte und schreitet ebenso abwärts.

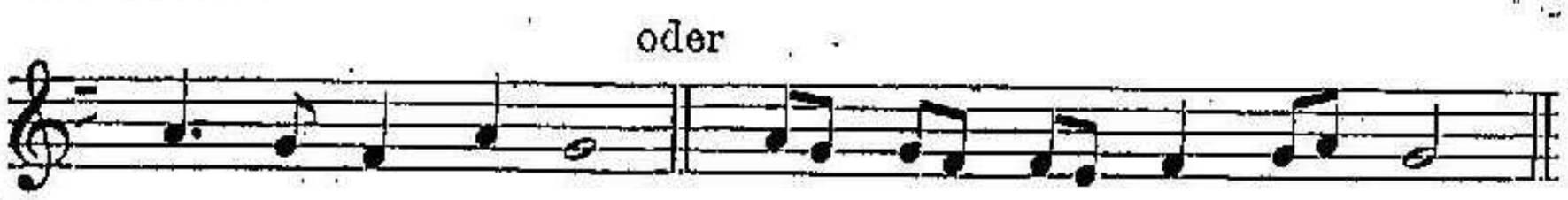
II. Ursprung. Nawa bedeutet persisch »der Klingende«, arabisch heißt es »der Kern der Vernunft« und ist in Persien sowie in Arabien gut bekannt. Besonders scheint er in Südarabien verbreitet zu sein, wie die Gesänge der Jemeniten aufweisen [1]). Nawa ist sicherlich ein arabischer Volksmodus, obwohl er in der Gegenwart etwas zurückgetreten ist, hauptsächlich in Syrien, denn auch im Orient schafft die Musik Moden. Indessen scheint dieser Maqam noch vor einer Generation gut bekannt und beliebt gewesen zu sein. Beweis dafür sind die vielen Volksmelodien des Nawa, die bei den alten Musikern noch erhalten sind. Einer besonderen Vorliebe erfreut sich der Maqam bei den orientalischen Juden, indem ein großer Teil der Gebete, wie z. B. der Freitagabendgottesdienst, auf Nawa gesungen wird. Die Nrn. 78, 85 und 87 sind dem jüdischen Synagogengesang entnommen. Letztere Nummer hat sogar zwei Weisen; 1. wird in den Balkanländern, 2. (ursprünglicher) in Syrien gesungen.

III. Eigenart. Die Perser unterscheiden zwei Arten: das große und das kleine Nawa. Das große hat die oben angegebene Skala, das kleine Nawa aber hat folgende:

die ebenfalls in zwei Reihen geteilt wird:



Nr. 85 ist ein Beispiel für das kleine Nawa. In Syrien aber wird diese Melodie in Siga eingereiht, denn die syrischen Musiker kennen nur ein Nawa. Aber auch im sogenannten großen Nawa werden $\bar{h}$ und $\bar{e}$ oft zu *b* und *es* vertieft, wie bereits oben erörtert worden ist. Der Anfang kann von der Tonika, der Sekunde und der Untersekunde erfolgen. In jede Nawamelodie muß das Motiv:



verflochten sein. Ein zweites Motiv:

Motiv:

kann auch wegbleiben. Das erste Motiv ist die Grundlage dieses Maqams. Die Nrn. 79, 80 und 81 haben nur das erstere Motiv, Nr. 78, 81, 84 und 87 weisen beide Motive auf. Nr. 83 ist türkisches Nawa, das dem kleinen persischen Nawa ähnlich ist, aber ×*f* oder *fis*, also etwas wie Leitton hat. Nr. 86 ist Kunstmelodie. Volksmelodien sind die Nrn. 78, 79, 80, 81, 82, 84.

---

1) Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz. Teil I.

78.

79. I II

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

bewegter

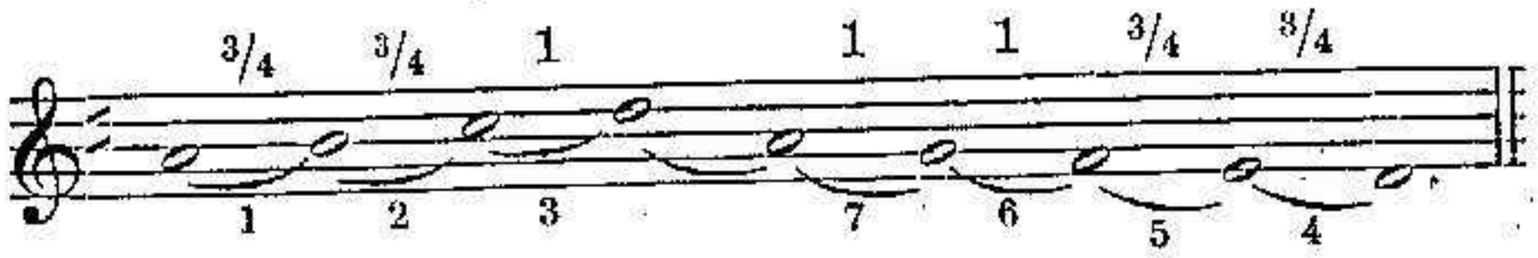
W. 1

87.

W. 2

14. Ḥusêni.

I. Leiter. »Wenn man im Maqam Bajat *ʿagam* zu *augˉ* erhöht, so wird daraus Ḥusêni«, so erklärt Darw. Muḥammed diesen Maqam. Damit ist jedoch dessen Wesen nicht erschöpft und bezeichnet. Zwar ist die Tonreihe des Ḥusêni so, wie der ägyptische Theoretiker angibt; er unterließ es aber, eine Hauptsache zu erwähnen und zwar, daß *Ḥusêni* Grundton ist. Dieser Maqam bewegt sich von *a—d* aufwärts und *a—d* abwürts:

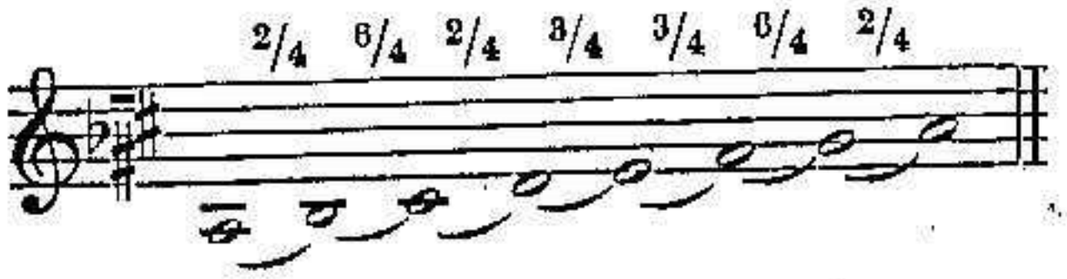


II. Ursprung. Dieser Maqam führt den Namen des Märtyrers Ḥusêni ibn Ali. Ob dieser Maqam, der der dorischen Tonleiter des Mittelalters ähnlich ist, tatsächlich als Klagelied auf den Tod des Ḥusêni neu gebildet wurde, läßt sich jetzt nicht mehr feststellen. Tatsache ist aber, daß das Volk ihn nicht kennt und ihn mit Bajat identifiziert. Doshalb begnügt sich Darw. Muḥammed auch mit einer kurzen Bemerkung und betrachtet ihn als Nebenmaqam des Bajat. In den alten Diwanen, wie bei Nagara, war in Ḥusêni auch Bajat einbegriffen; in Baghdader Diwanen geschieht es noch bis auf den heutigen Tag. Bajatmelodien, welche auf der Quinte sich bewegen, werden auch Ḥusêni betitelt, so Nr. 20, auch wenn sie *ʿagam* = *b* aufweisen.

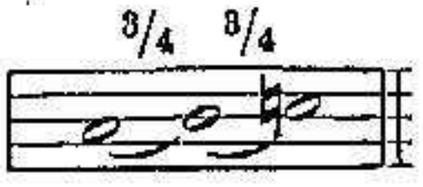
III. Eigenart. Man kann von der Tonika, Sekunde und Quarte wie auch von der Unterterz und Untersekunde beginnen, der Schluß erfolgt auf *a*, aber auch auf *d*. Im letzteren Falle heißt es *Ḥusêni-kar-duga*, d. h. Ḥusêni auf *duga* basiert, wie es in den Nummern 91 und 93 der Fall ist. Hat die Melodie aber *ʿagam* = *b*, so wird sie *Ḥusêni-Bajat* bezeichnet, z. B. Nr. 92, in welcher Melodie nach Nahâwand moduliert wird. Die Melodien Nr. 88, 89 und 90 sind volkstümlich, die Nrn. 91—93 Kunstgesänge. Über den Ausdruck *ṭahêr* weiter unten.

Kamel el-Kholay behauptet, daß alle alten und neuen ägyptischen Gesänge des Maqam Ḥuseni auf Ḥusêni-kar-duga basieren. Ferner führt el-Kholay noch folgende Abart des Ḥusêni an:

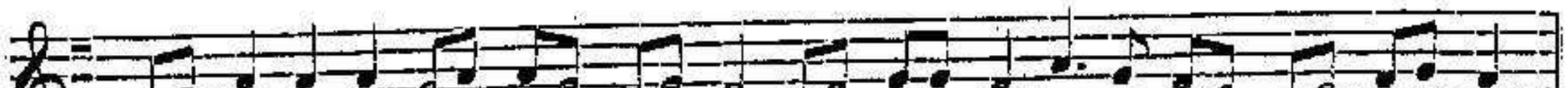
Suz dal: (verbranntes Herz)

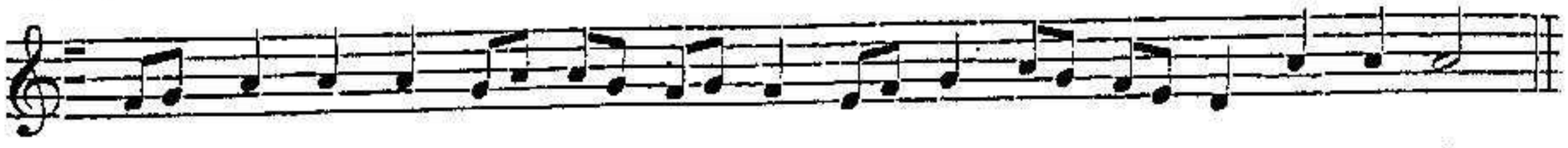


aufwärts

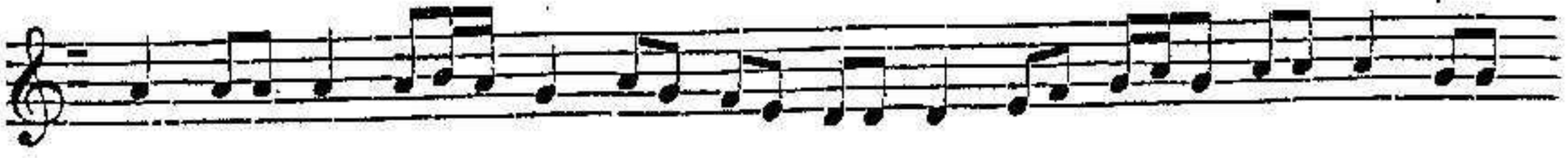


88.

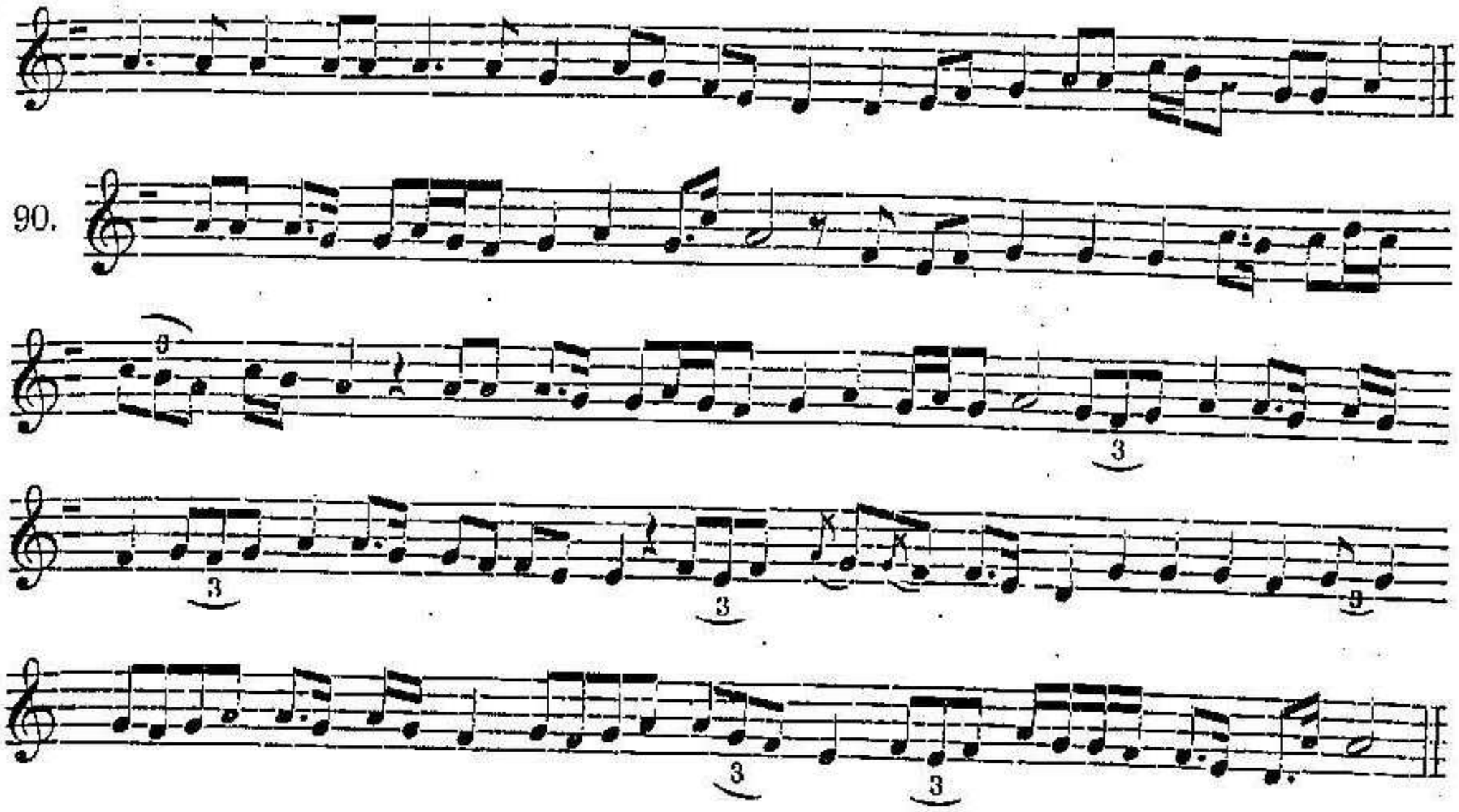




89.

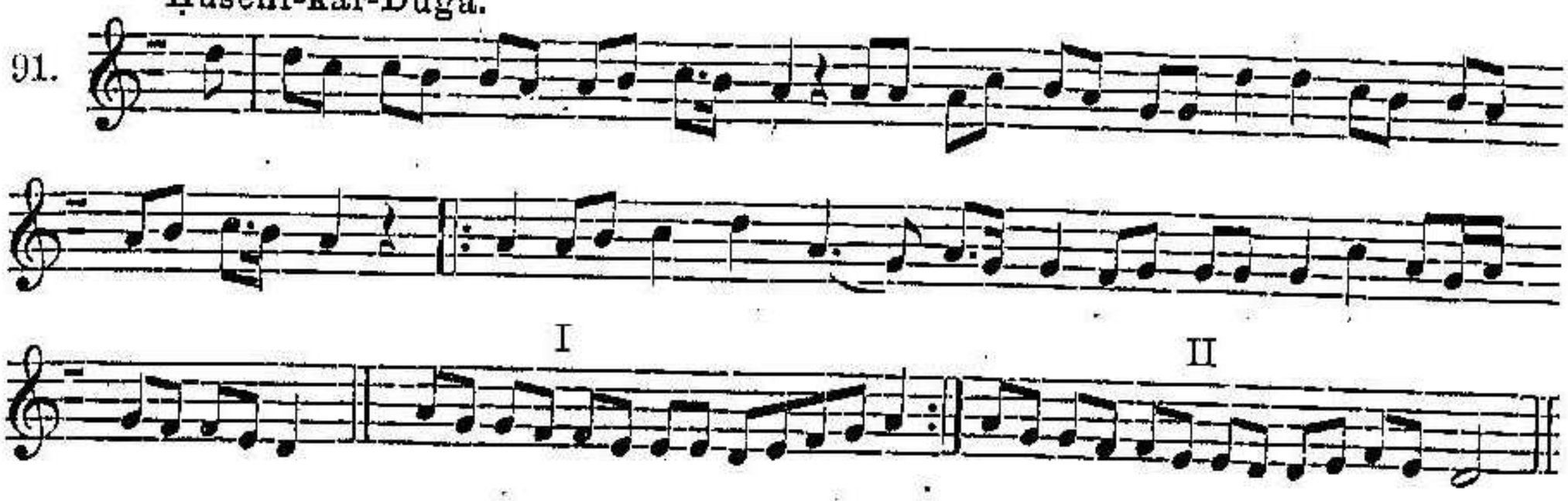


90.



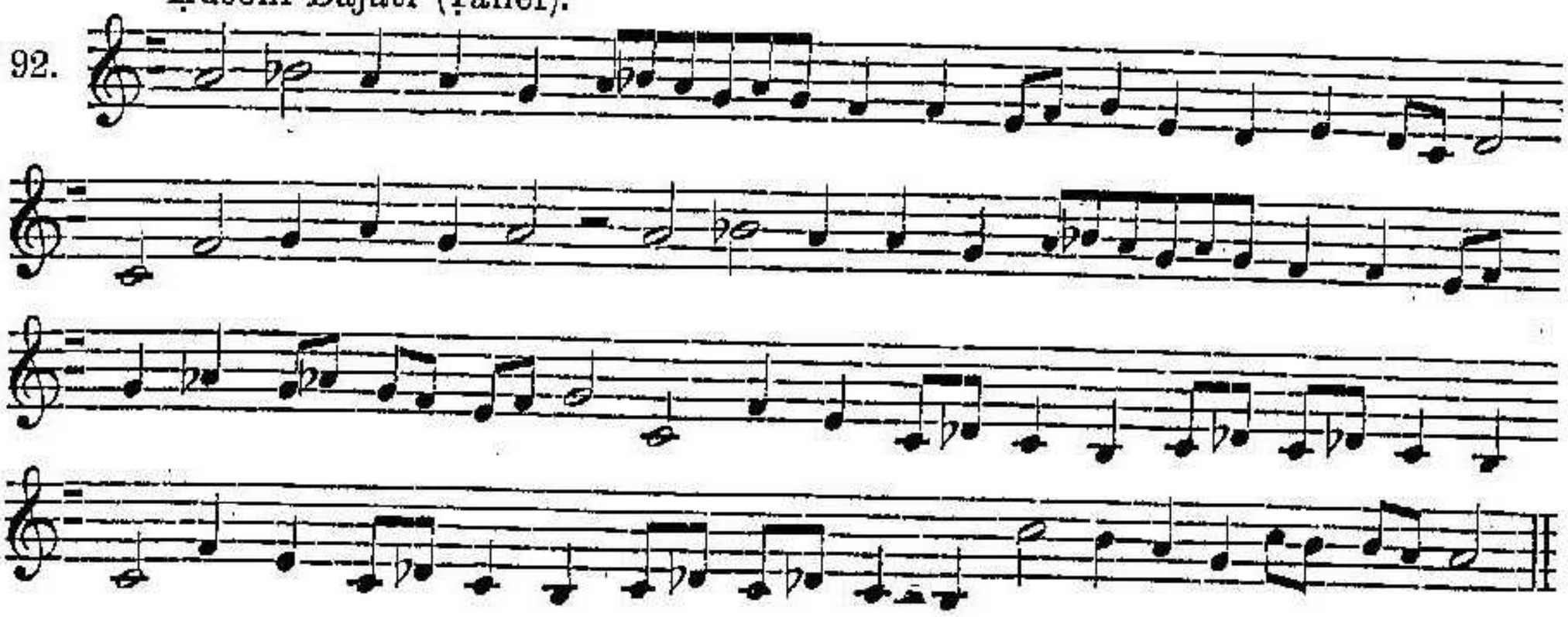
Ḥusêni-kar-Duga.

91.



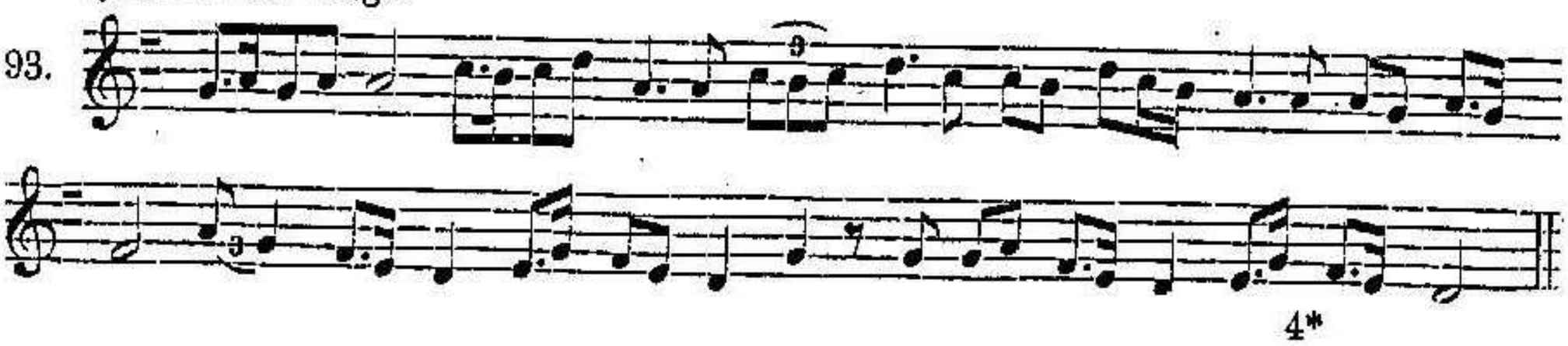
Ḥusêni-Bajati (Ṭahêr).

92.



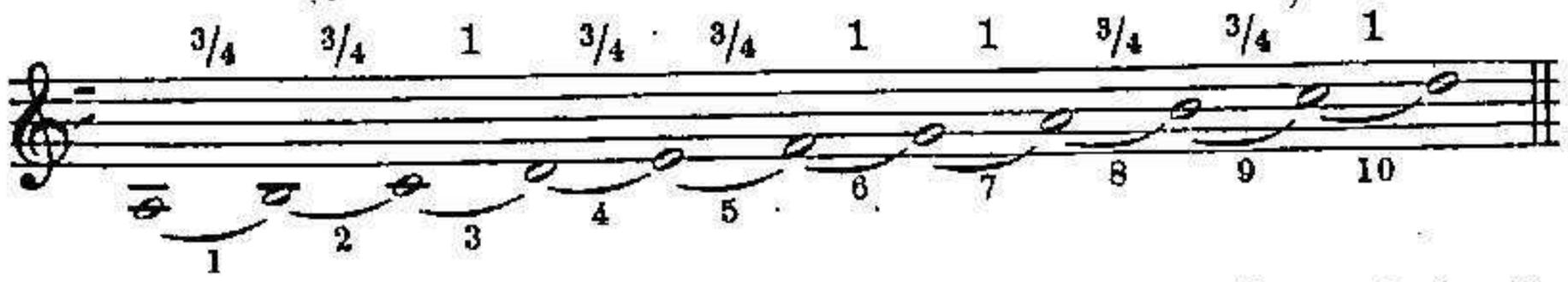
Ḥusêni kar Duga.

93.



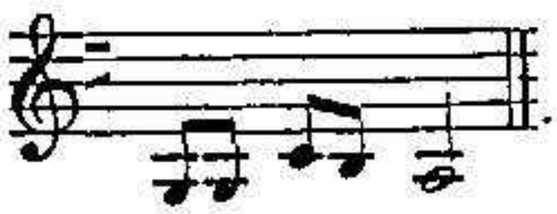
15. ʿAschirân.

I. Leiter. Seine Tonleiter ist dieselbe wie die des Ḥusêni, nur um eine Oktave tiefer, außerdem hat er den Umfang einer Dezime.



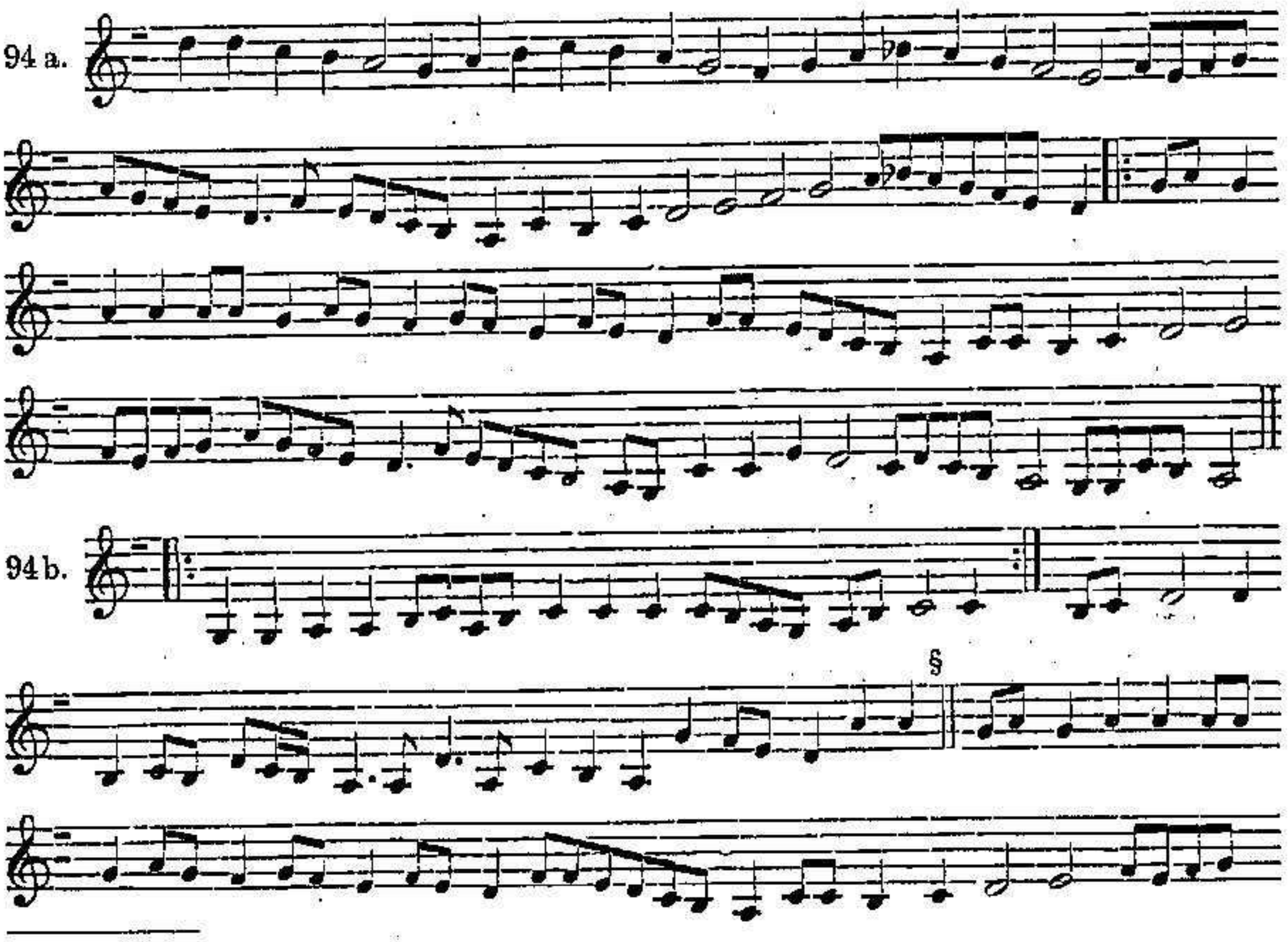
II. Ursprung. In Ägypten ist ʿAschirân unbekannt[1]), auch in Syrien wenig bekannt. Die Bedeutung seines Namens wird vielleicht mit der Stufenzahl Zehn (der Zehnstufige) zusammenhängen. Volksmelodien hat dieser Maqam nicht, die zwei Beispiele Nr. 94 und 95 sind Kunstlieder.

III. Eigenart. ʿAschirân kann von der Tonika, der Quarte, der Oktave und Undezime beginnen und darf auch auf der Quarte und Oktave schließen, in welchen Fällen er *Kar-duga*, bzw. *Kar-Ḥusêni* heißt. Schlußmotiv ist:



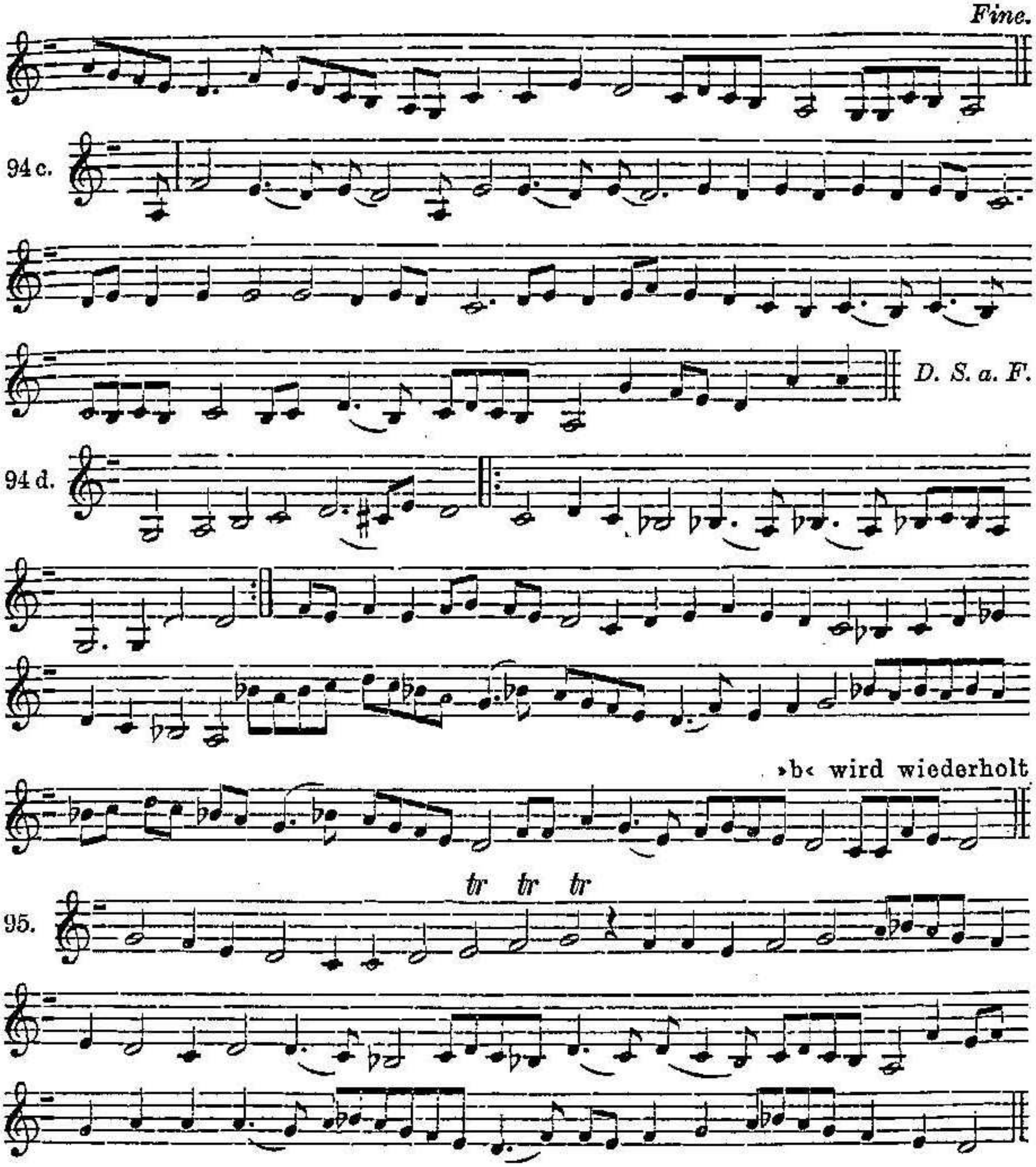
ʿAschirân ist also verwandt mit Bajat und Ḥusêni, und deshalb wird er bald in den einen, bald in den andern einbegriffen. Nr. 94 ist ein Baschraw in 4 Teilen, d) moduliert nach Bajat. Nr. 95 wird ʿAschirân-kar-duga genannt, weil er auf *duga* schließt.

94 a.

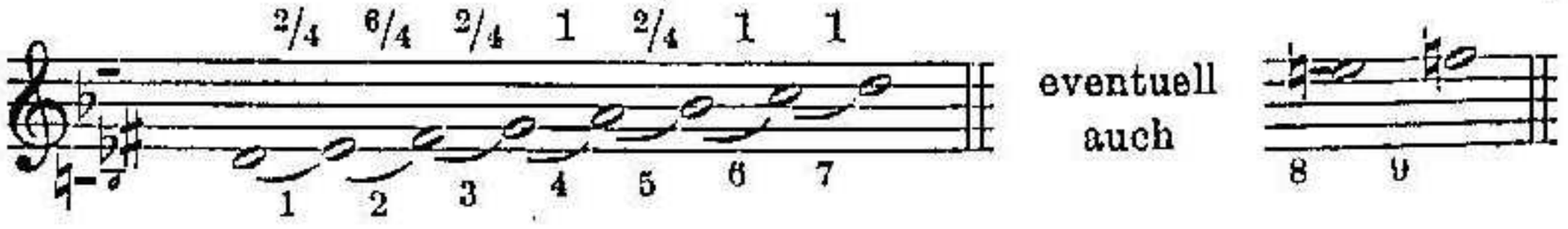


94 b.

1) El-Kholay macht keinen Unterschied zwischen Ḥusêni und ʿAschirân.

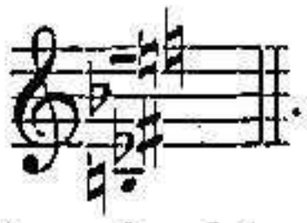
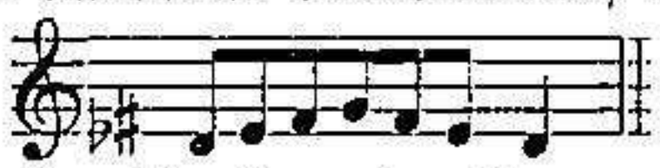


16. Ḥigāz (Hidjschaz).

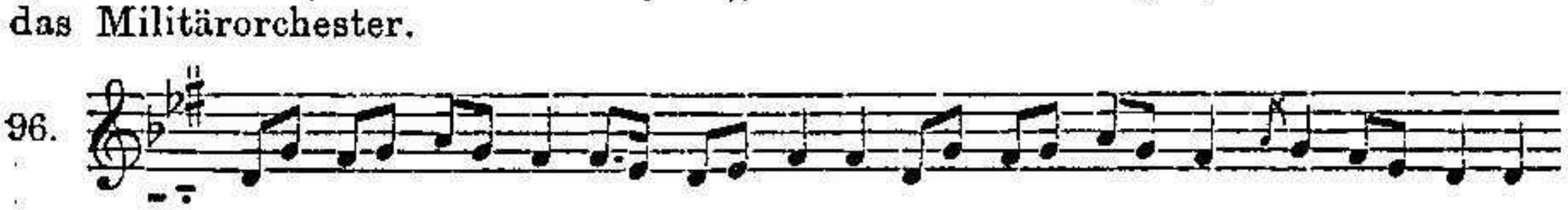


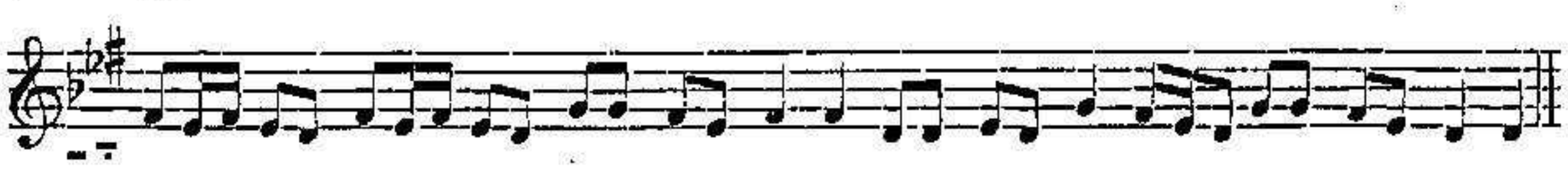
Auch das *b* wird manchmal zu $\overline{h}$ erhöht. Darw. Muḥammed gibt nur *augā* = $\overline{h}$ an. *Es* wird oben zu $\overline{e}$ erhöht und *fis* wird wieder *f*. Letzteres Verfahren ist eigentlich ein Widerspruch zu dem uns bekannten System, wonach die Stufen der Oktave vertieft werden. Indessen wird gewöhnlich oben immer *b*, unten $\overline{h}$ gesungen.

II. Ursprung. Ḥigāz ist bekanntlich die Gegend Arabiens, in welcher die heiligen Städte Mekka und Medina sich befinden; demnach ist der Name echt arabisch. Auch dieser Maqam ist ein Volksmodus der Araber; der Ruf des Muezzin zum Gebete erfolgt ebenfalls in diesem Maqam, wie Beispiel Nr. 98 beweist. Befremdend ist es aber, daß die Jemeniten diesen Maqam gar nicht kennen. Ob er nun in Jemen überhaupt unbekannt ist, konnte ich bis jetzt nicht feststellen. El-Kholay nennt Ḥigāz auch »den kleinen Nahāwand«.

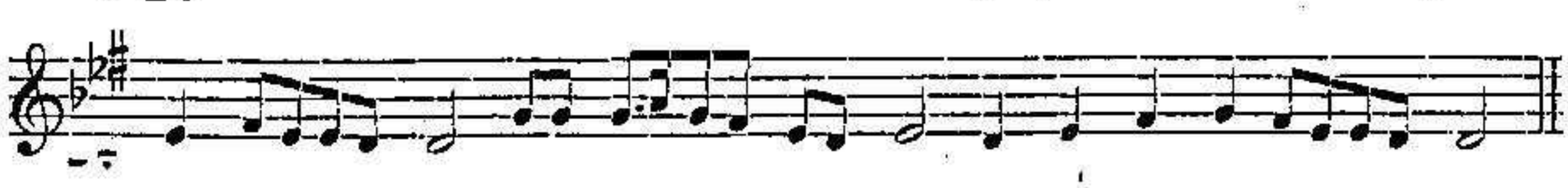
III. Eigenart. Schon in seiner Tonleiter unterscheidet sich Ḥigāz scharf von den anderen Maqamen. Seine Bezeichnung ist  . Auch dieser Maqam zählt zu den beliebten Volksmoden; die Volksweise bewegt sich innerhalb einer Quarte  in ewiger Wiederholung. Der Anfang erfolgt mit der Tonika, der Terz und Quarte, schließt aber immer auf dem Grundton. Nr. 96 und 97 sind volkstümlich, 98 das Gebetmotiv »*Allahu akbar, alla, wamuḥammed rassul alla*« usw. 99 ist ebenfalls im Volkston gehalten.

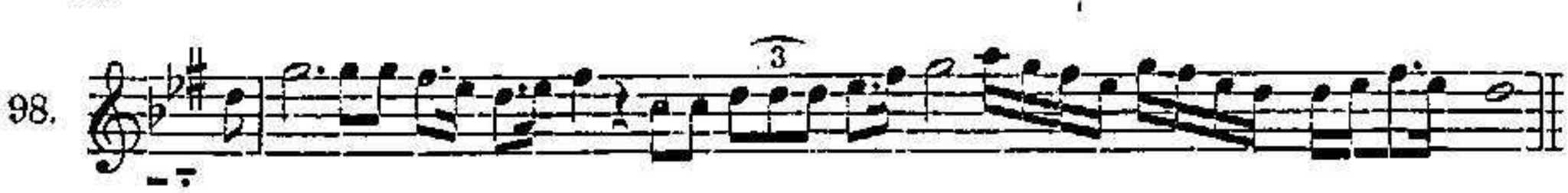
Nr. 100 ist ein Baschraw, b) hat den Charakter des Maqam Ḥigāz-kar, c) ist Busĕlik (siehe dieses in Ṣaba), 101 ist »Musika«, d. h. ein Stück für das Militärorchester.

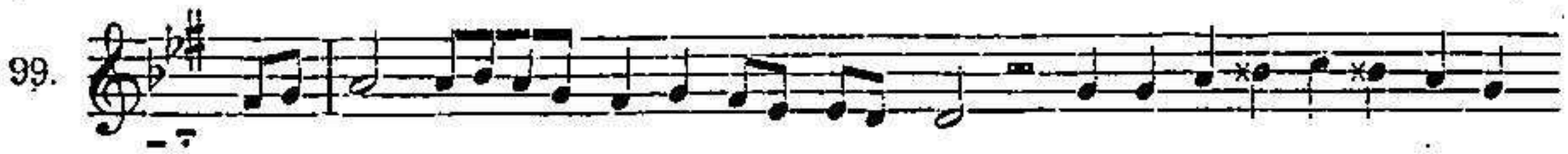
96. 

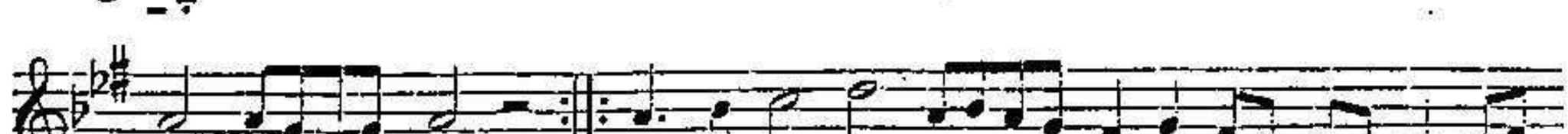


97.



98. 

99. 



1) Vgl. auch Dalman, Der palästinische Diwan, Nr. 27.

I II

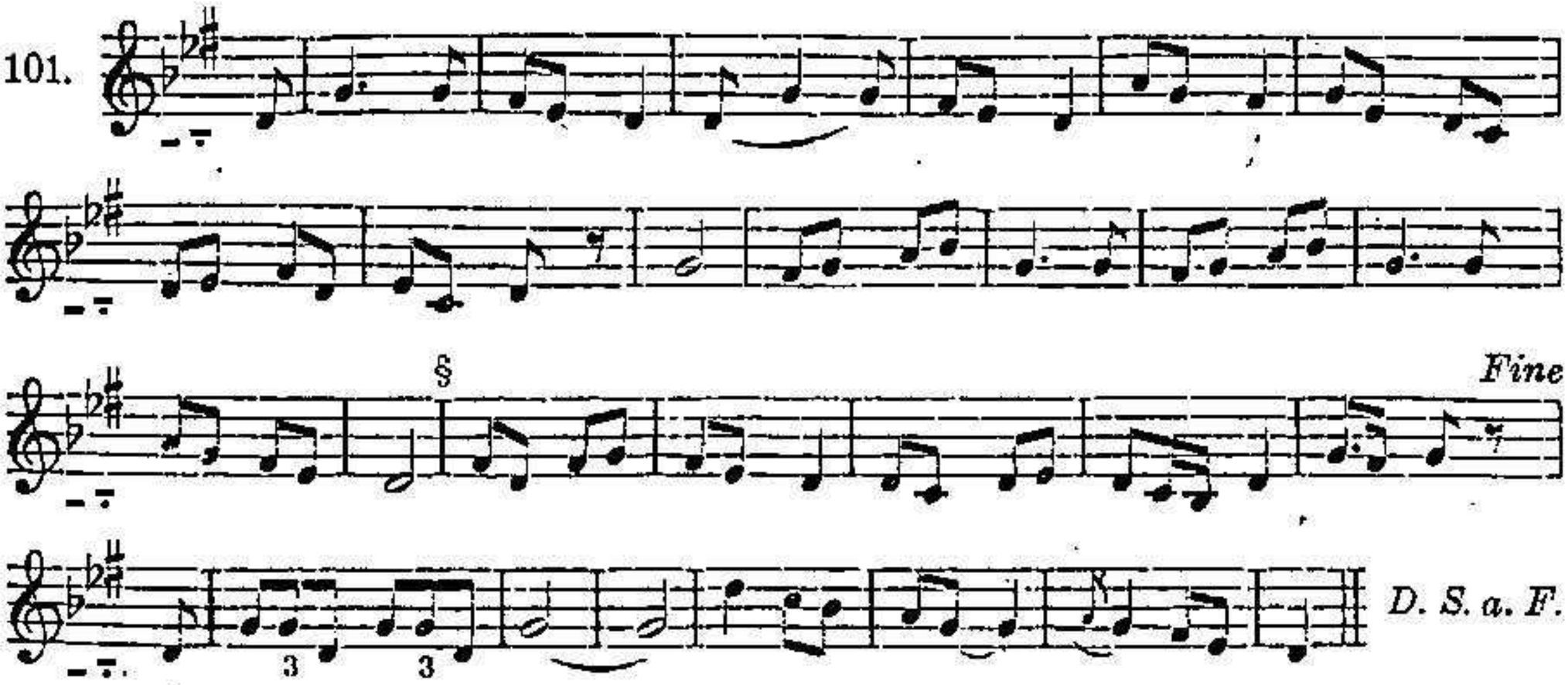
100 a.

100 b.

100 c.

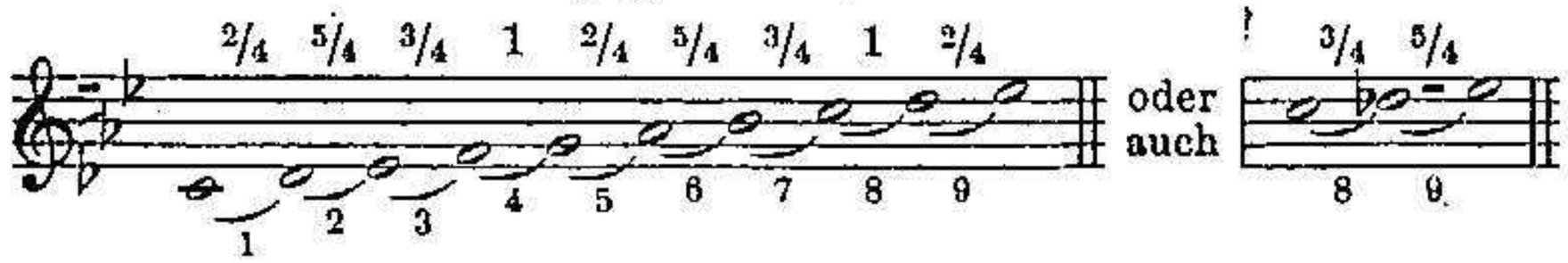
Busčlik.

101.



17. Ḥigāz-kar.

I. Leiter.



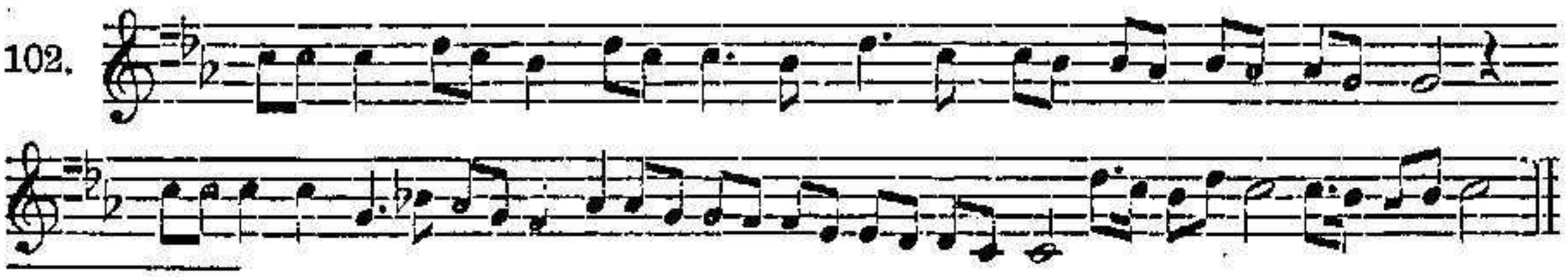
Darw. Muḥammed fügt noch die Bemerkung hinzu: »Man kann oben (d. h. über der Oktave) noch verschiedene Variationen machen«. Welcher Art diese sein können, sagt er nicht[1]).

II. Ursprung. Obwohl nun sein Name Ḥigāz-kar (d. h. auf Ḥigāz basierend) ist, gibt seine Skala ein ganz anderes Bild, als dasjenige des Ḥigāz. Er wird »der Sohn des Ḥigāz« genannt, scheint aber doch fremder Abstammung, vielleicht türkisch zu sein; denn die angeführten Beispiele Nr. 102—107, sowie alle mir bekannten Melodien, sind sämtlich türkischen Liedern entnommen und arabischen Gedichten angepaßt. Nr. 103 ist sogar einem spaniolischen Gedicht sefardischer Juden in der Türkei angepaßt.

III. Eigenart. Die zwei $^5/_4$-Stufen der 2. und 6. Stufe verleihen diesem Maqam ein eigentümliches Gepräge. Für die 8. und 9. Stufe ist *des* und $\bar{c}$ vorherrschend, wie aus den Beispielen zu ersehen ist. Es wird gewöhnlich mit der Oktave begonnen, 104 sogar mit der Septime[2]), $\bar{h}$ wird oft zu *b*, sofern es nicht als Leitton auftritt, vgl. 102 und 105.

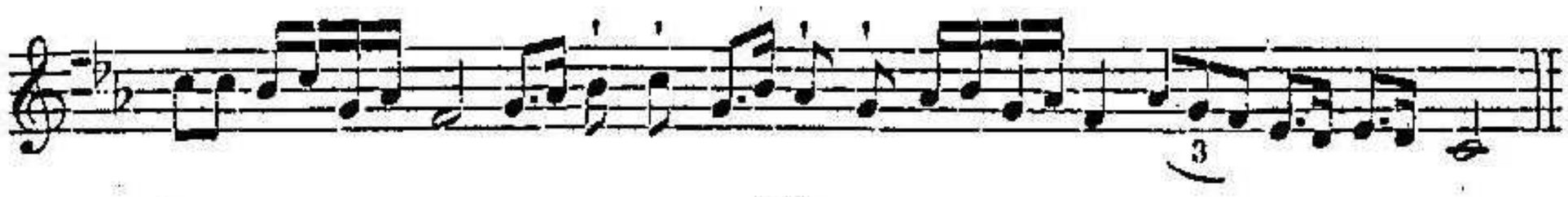
Durch den gemeinsamen Grundton *Rast*, den dieser Maqam mit Rast hat, wird er als ein Verwandter des letzteren betrachtet und folglich von den Ägyptern im Diwan gleich nach Rast bzw. Mahur eingereiht, oder nach Nahāwand; ebenso wird von Rast nach Ḥigāz-kar moduliert.

102.

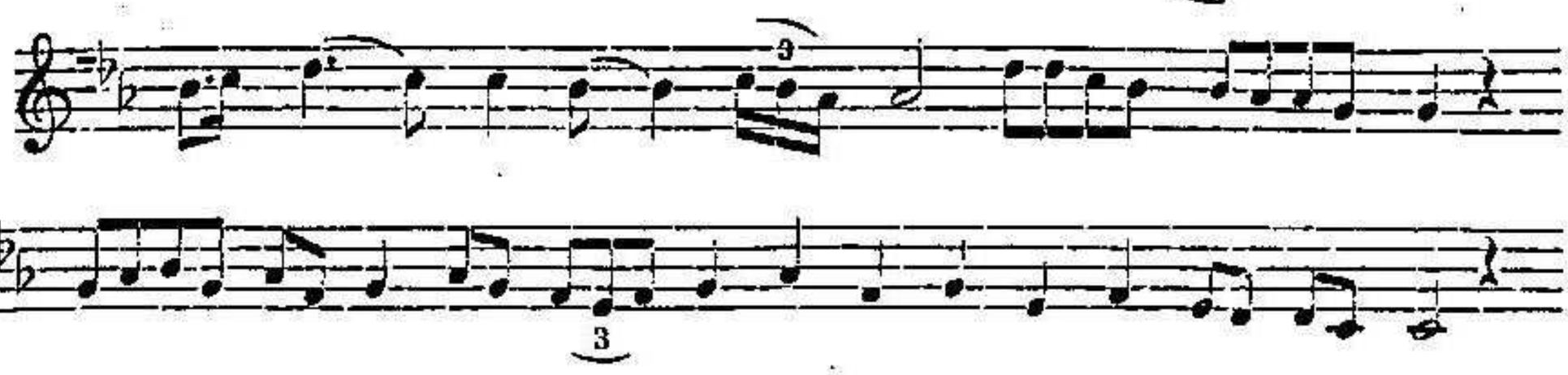


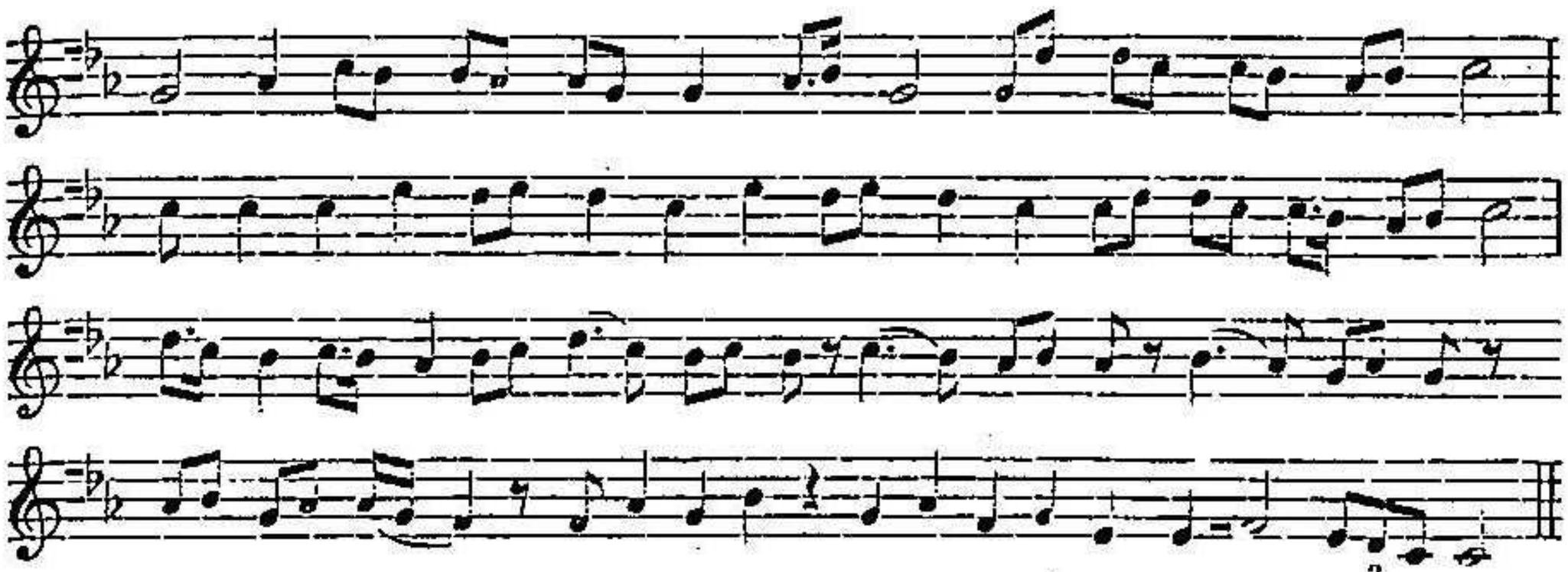
1) El-Kholay nennt die oben angegebene Variation *c-des-ē* Maqam *Schahnaz*.
2) Nach el-Kholay ist das Beginnen mit der Septime Eigentümlichkeit der Türken.

103.

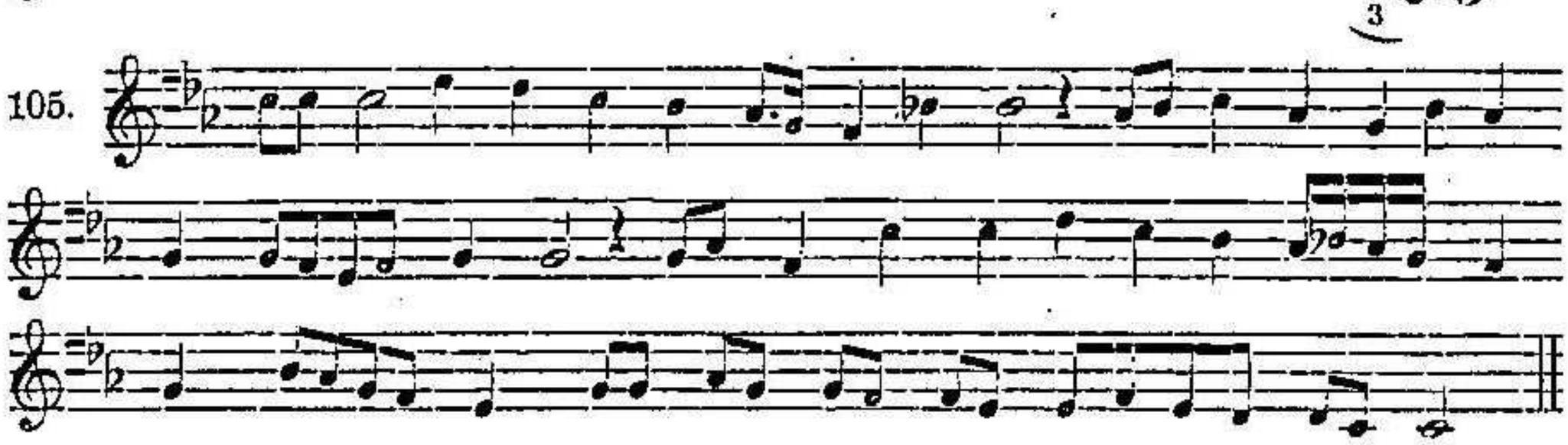


104.

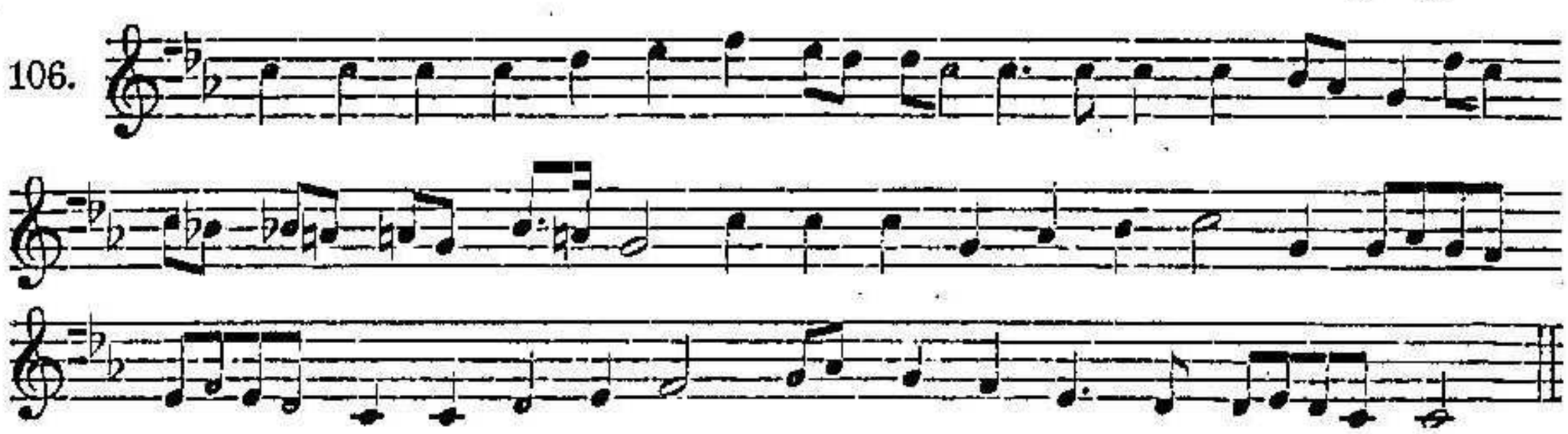




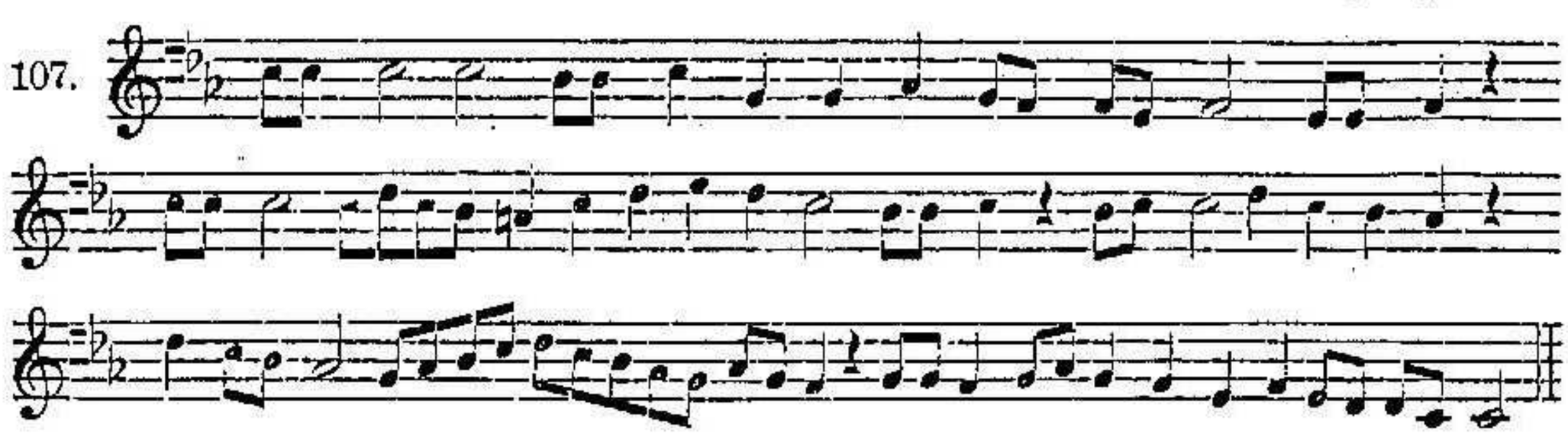
105.



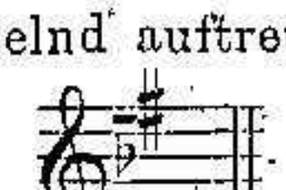
106.



107.

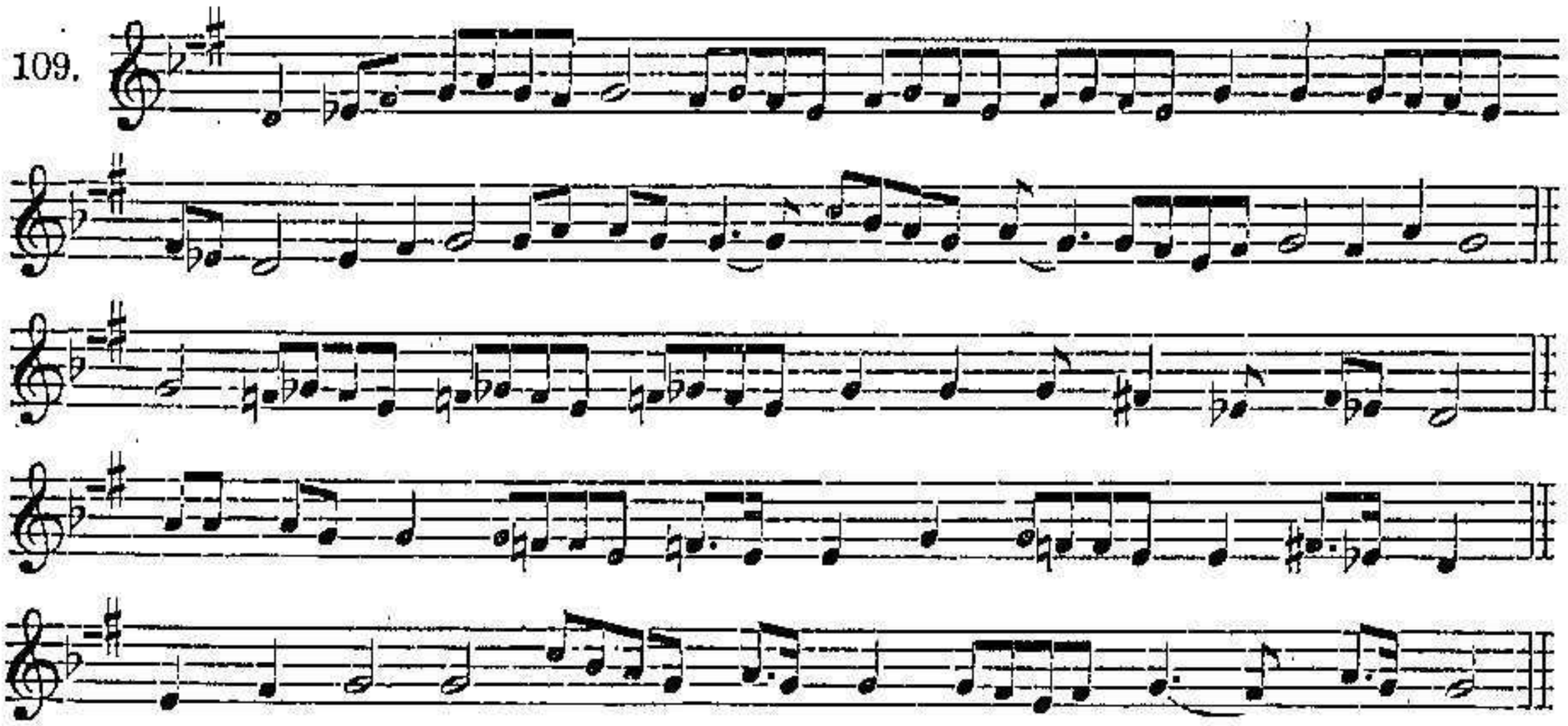


18. Isfahan (pers. Ispahan).

Ist ebenfalls ein Sohn des Ḥigāz mit den Abweichungen, daß 1. Isfahan stets *g* als Grundton hat und 2., daß *es* und $\overline{e}$ abwechselnd auftreten, wie die Nrn. 108 und 109 zeigen. Seine Bezeichnung ist  . Auch moduliert er oft nach Ṣaba, wie aus Beispiel 109 zu ersehen ist. Er ist in Persien sehr beliebt und nach der altberühmten persischen Metropole Ispahan benannt.

108.

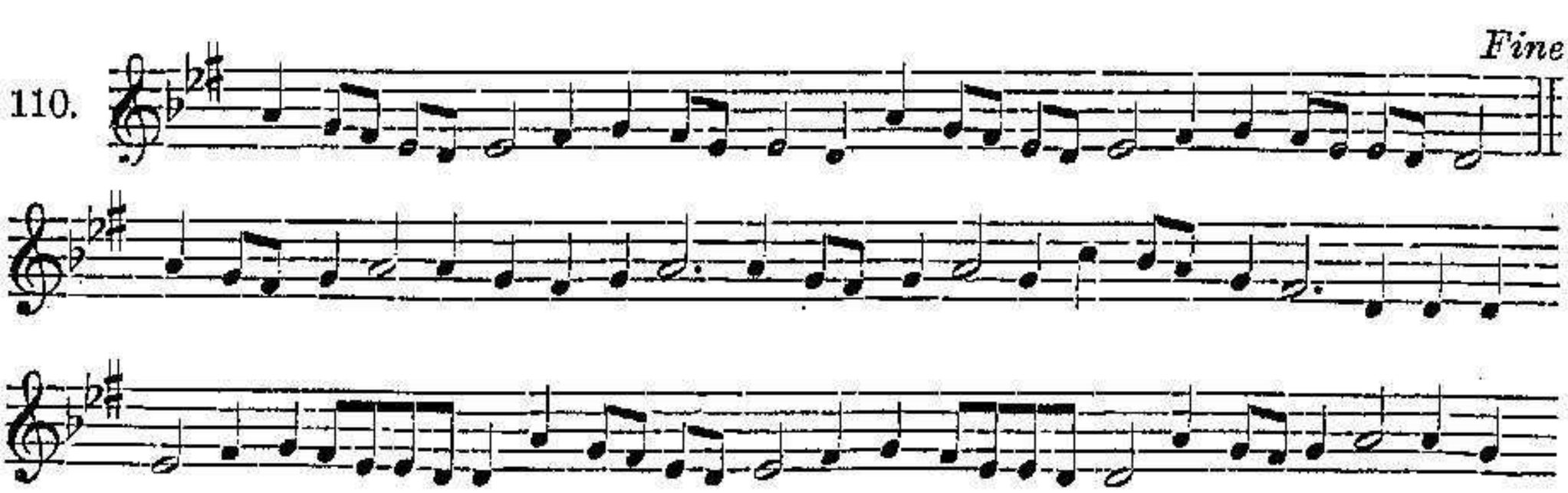
109.



19. Schawrâk, auch Schahăwrak.

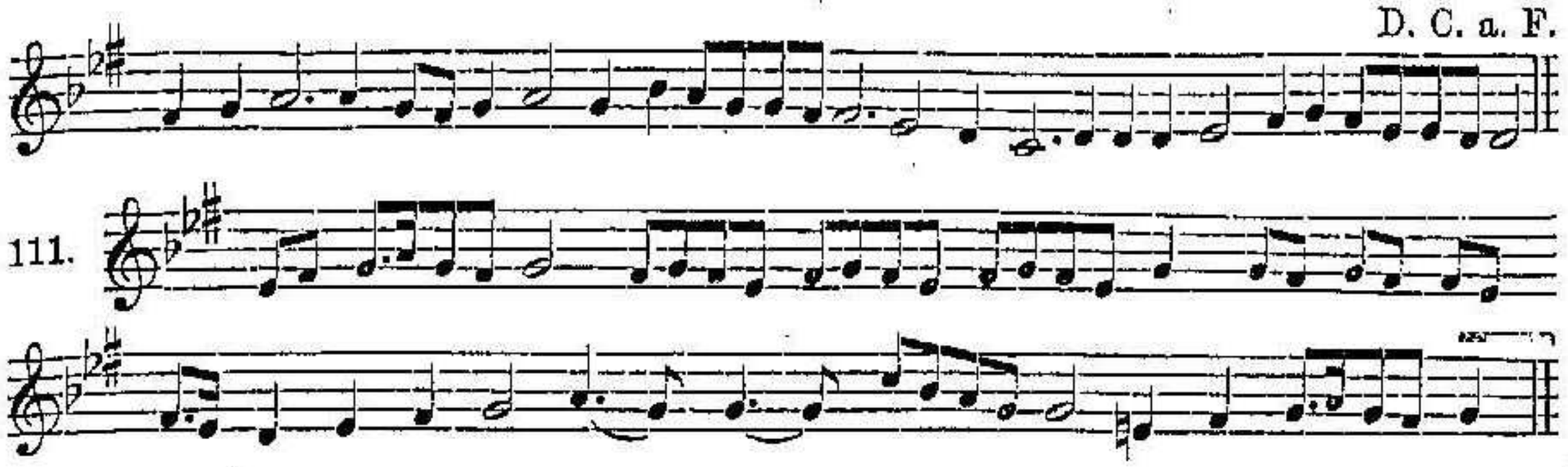
Hat ebenfalls die Tonleiter des Ḥigāz, wird aber Adagio gesungen, gewöhnlich in Klageliedern, und bewegt sich in dem beschränkten Umfang einer Quinte höchstens bis zur Septime, vgl. Nr. 110. Nr. 111 ist eigentlich Ispahan, aber wegen ihres Tempos wird diese Melodie zu Schawrâk gerechnet. Die Bedeutung dieses persischen Namens ist unbekannt.

110.



D. C. a. F.

111.



20. Schah'naz.

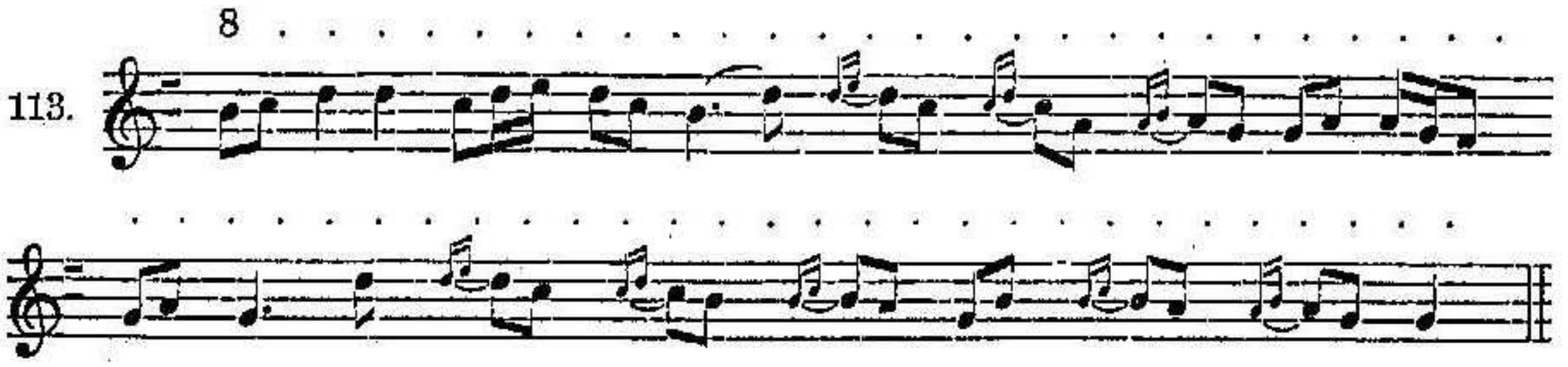
Ist eine Art Hiğaz-kar in der Oktave, beginnt also mit *kardan, schah'naz, ğwab siga* usw. Sein Name bedeutet »Diadem des Schah«; gemeint ist damit zu singen in der Lage, wo der Ton *schah'naz* vorkommt. Diese letzten drei Maqamen sind importierte Weisen aus Persien, die auch den Musikern fremd sind.

112.

21. Mahurani.

Mahurani heißt ein kleiner Mahur. Er steht um eine Quinte höher als Mahur, beginnt demnach vom zweigestrichenen *g* und bewegt sich im Umfange einer Quinte bis zum dreigestrichenen *d*, sonst hat er die Tonleiter des Mahur. Wahrscheinlich hat ihn ein hoher Tenor erfunden, dessen Stimme in der oberen Lage besonders klangvoll war. Vgl. Nr. 113.

113.



22. Ḡarga (Dscharga).

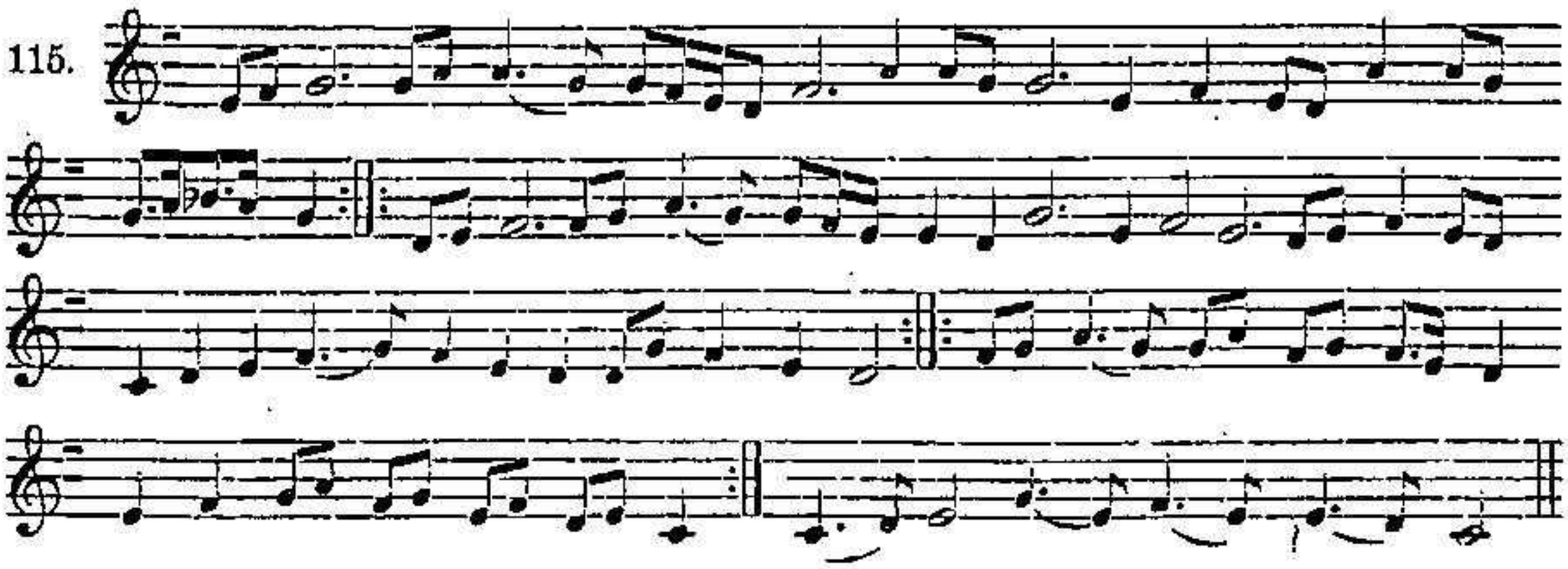
Dieser Maqam ist, wie in Sasgar bereits erörtert worden, identisch mit Sasgar. Die Alten hatten nur Ḡarga. Warum nun ein Unterschied zwischen ihnen gemacht wird, ist auch den Musikanten unklar. Ebenso konnten sie mir keinen Grund angeben, warum Nr. 114 Ḡarga und nicht Sasgar ist. El-Kholay fügt noch hinzu, daß, wenn *aufg* = *h*, anstatt *ʿagam* = *b* benutzt wird, der Maqam alsdann »der kleine Mahur« genannt wird.

114.

23. Rast-Schanbar.

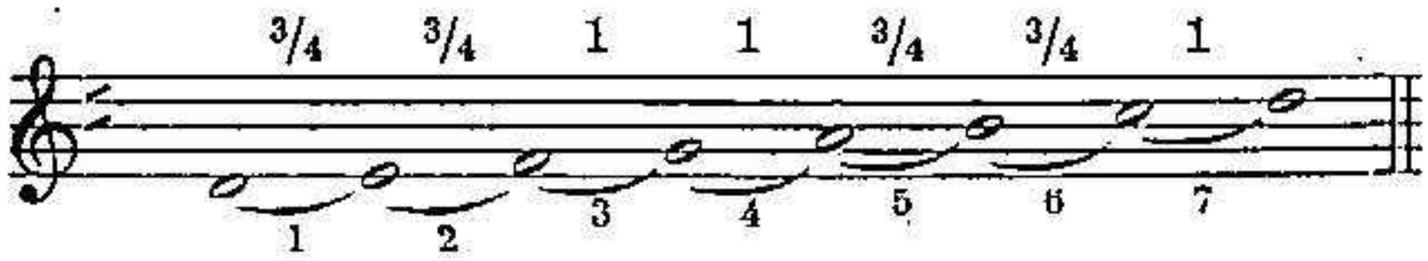
Der Maqam unterscheidet sich von Rast nur in seinem Rhythmus, indem er die Rhythmik »Schanbar« hat. Daß der Rhythmus einen Maqam bestimmt, haben wir schon oft erwähnt. So spricht man von Maqamen wie Bajat-Ṣofjan, Ḥusêni-taher u. a. Vgl. Nr. 115.

115.



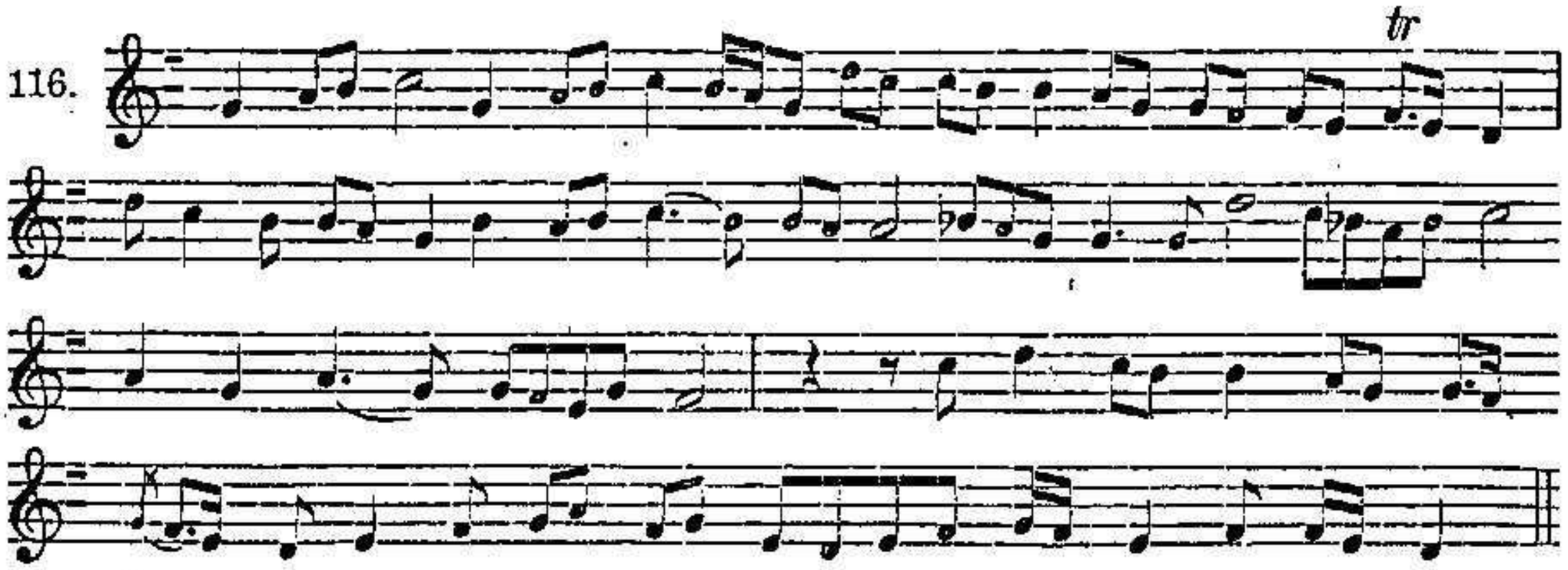
24. Bajat-Schuri.

I. Leiter.

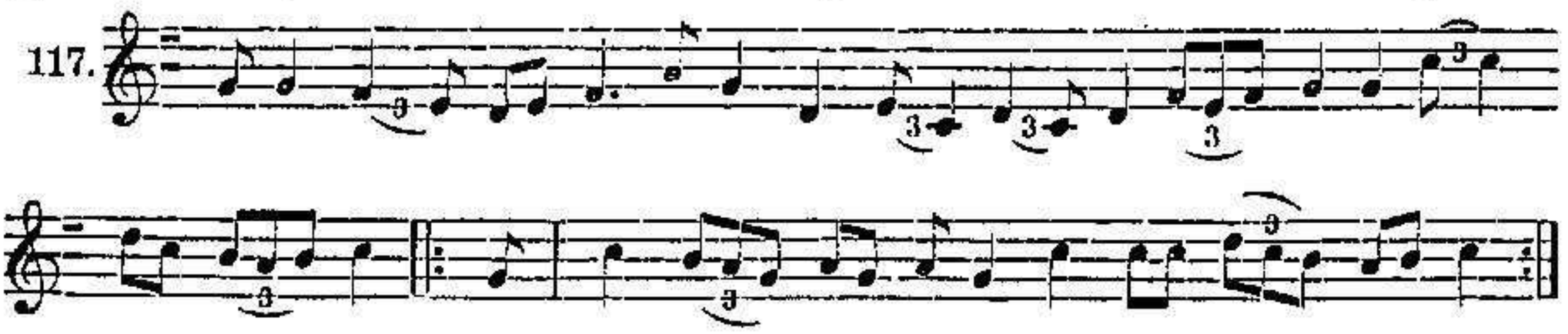


Unterscheidet sich von Bajat in der Sexte $\overline{h}$ anstatt b. Er beginnt von *nawa*, der Quarte, macht eine Wendung nach Mahur und schließt auf *duga*, manchmal auf *kardan*. Im wesentlichen eine Vermischung von Mahur und Bajat. Schuri bedeutet etwa »gescheit«, »gescheiter Einfall«. In Ägypten ist er besonders beliebt, und Darw. Muḥammed zählt ihn zu den Hauptmaqamen. Beispiele für ihn sind die Nrn. 116 und 117.

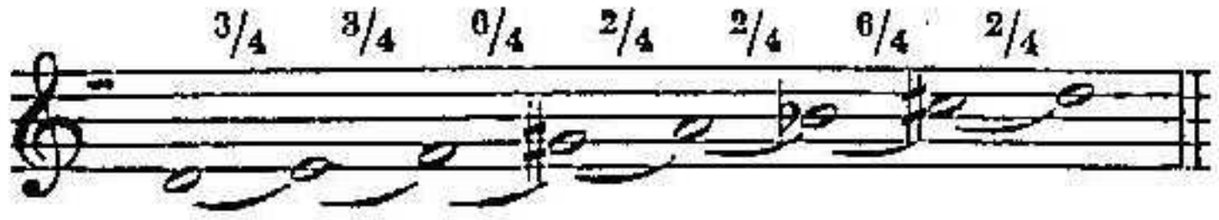
116.



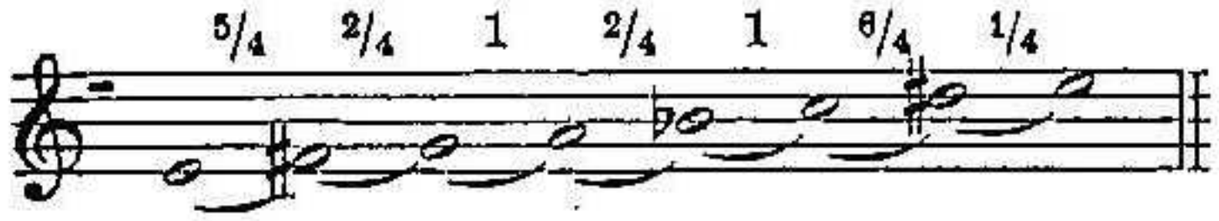
117.



In Ägypten sind noch folgende Maqamen bekannt:
a) Ḥiṣar, dessen Tonleiter:



b) Musta'ar (= der Entlehnte):

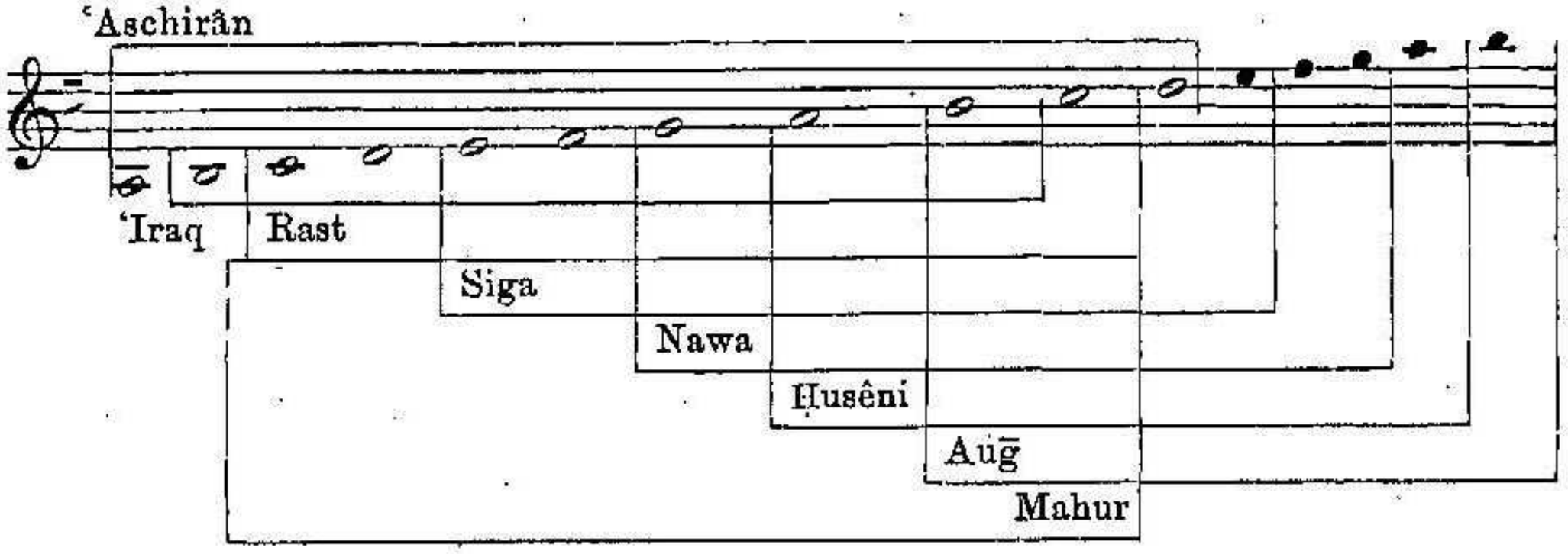


c) Raḥa-il-arawaḥ (= der Geistesberuhigende) mit folgender Skala:

In Syrien wird er *Baghdadi* genannt.

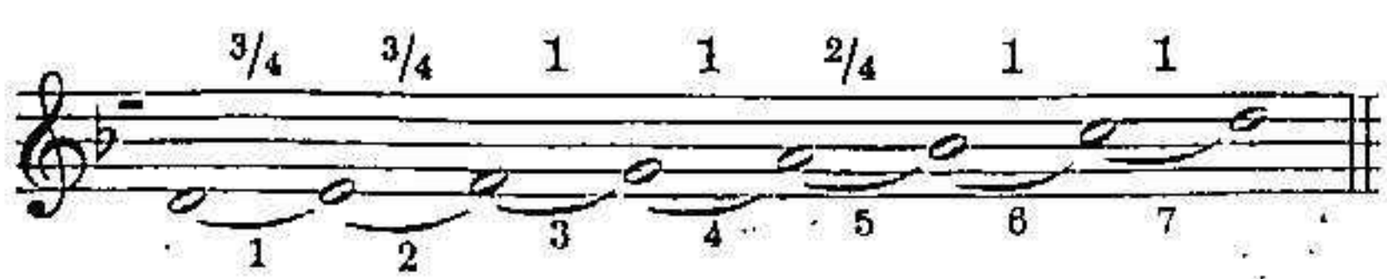
Vollständig außer Gebrauch sind die Maqamen:
a) 'Erzbar. Er soll ein Gemisch von Rast und Ḥigāz gewesen sein.
b) Muḥajer. Ein hoher Bajat (in der Oktave).
c) Tahêr. Ein tiefer Bajat (um eine Quarte). Vgl. Nr. 92, welche sich tatsächlich in der tiefen Lage bewegt.
d) 'Uzal. Tiefer Ḥigāz (um eine Quarte), war früher sehr verbreitet. Vgl. Nagāra, Diwan. Vgl. I oben.
e) Nahaft. Er soll dem Nawa ähnlich gewesen sein.

Wir sind am Ende unserer Aufzählung. Aus ihr geht hervor, daß ein Teil der Maqamen auf der leitereigenen arabischen 14stufigen Tonreihe (aus ganzen und dreiviertel-Stufen bestehend) (s. in I. Tonstufe) basiert, ein anderer Teil aus 1/4-, 2/4-, 5/4- und 6/4-Stufen resultiert. Die erstere Sorte nennen wir die leitereigenen oder diatonischen Maqamen. Hierher gehören die Maqamen: 'Aschirān, 'Iraq, Rast, Siga, Nawa, Ḥusêni, Aug̃, Mahur. Zur Übersicht diene diese Tabelle:

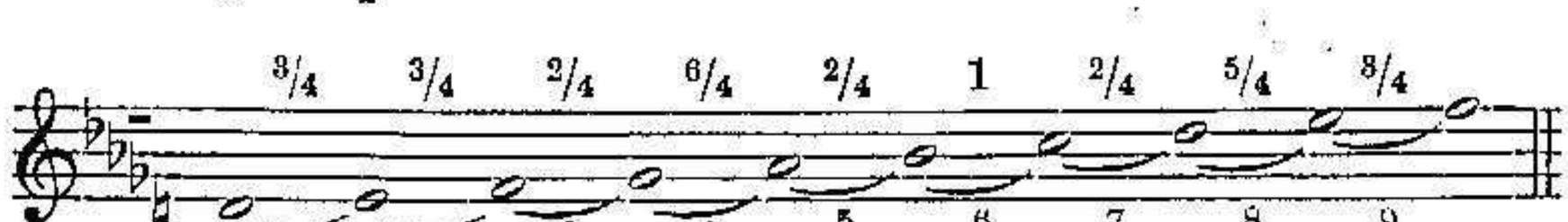


Die zweite Sorte, die wir die chromatischen Maqamen nennen, sind: Bajat, Ṣaba, 'Uschaq, Busĕlik, Ḥigāz, Ḥigāz-kar, Raml, Sasgar und 'Āgam. Ihre Tonleiter zeigt folgende Tabelle:

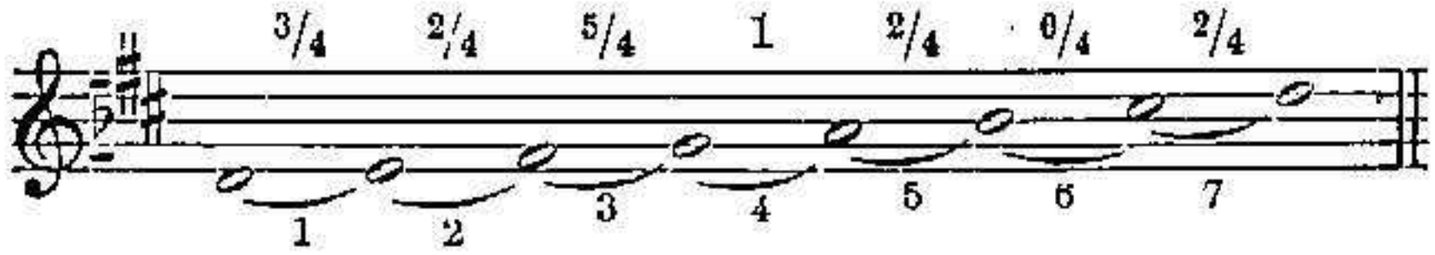
Bajat



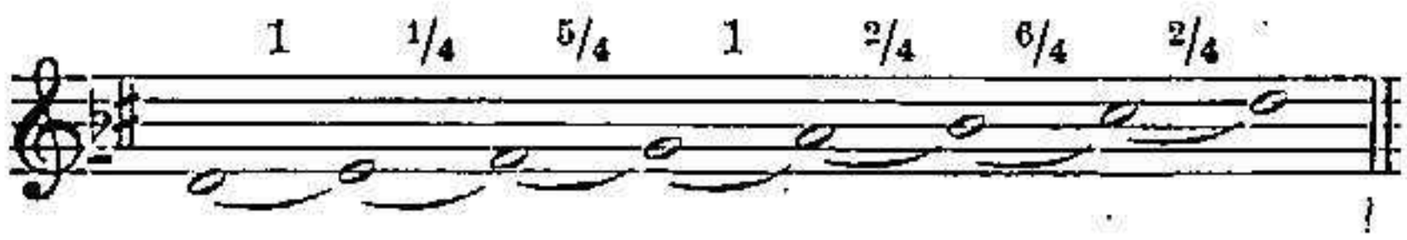
Ṣaba



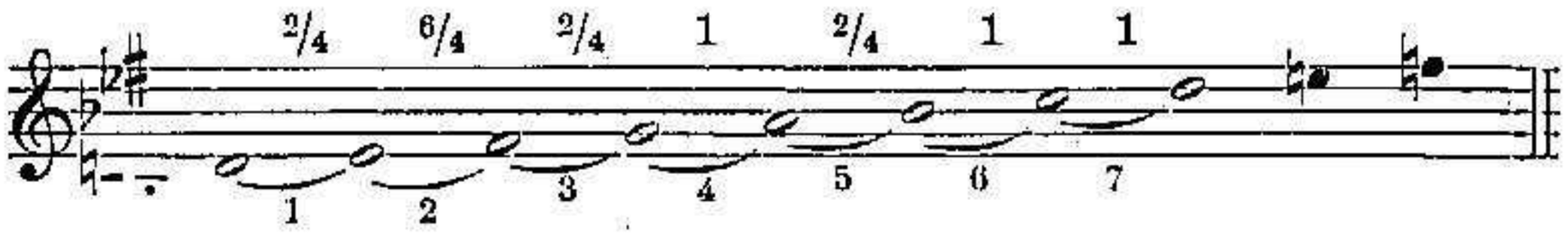
'Uschaq



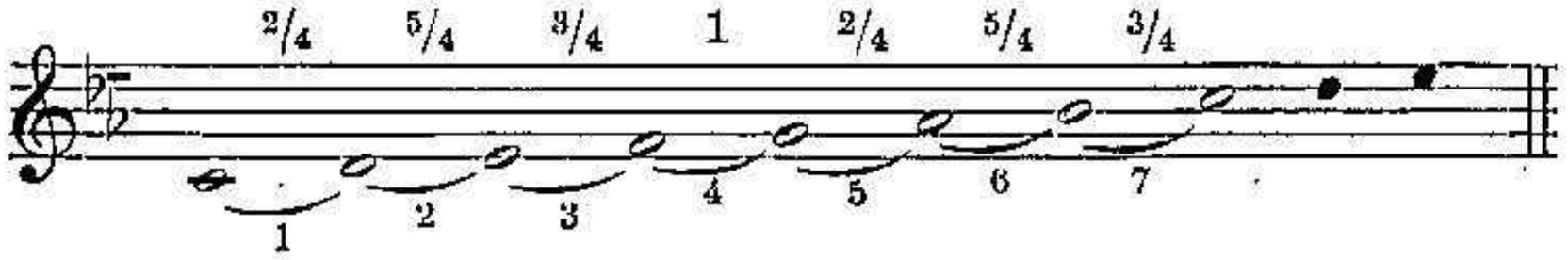
Busèlik



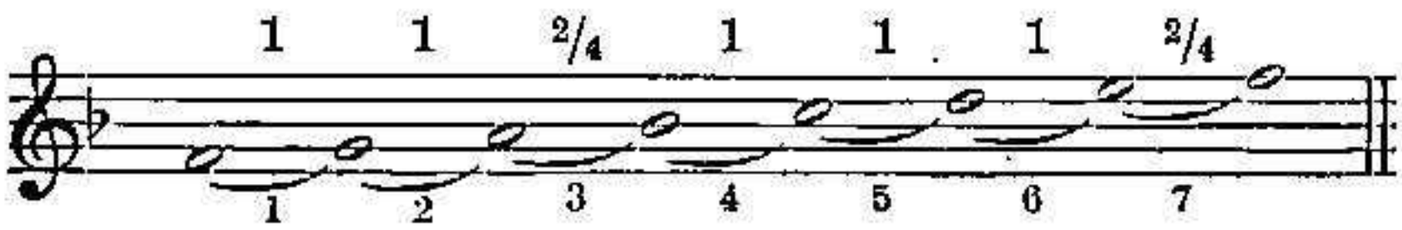
Ḥigāz



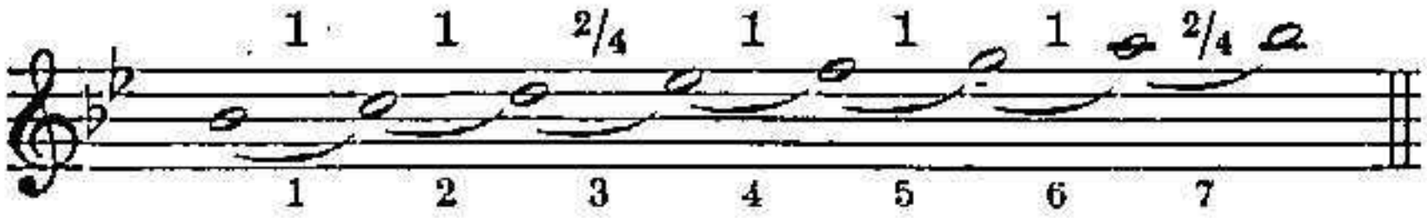
Ḥigāz-Kar



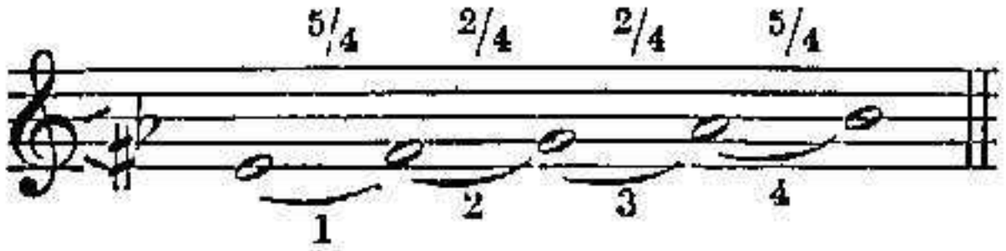
Sasgar



'Agām



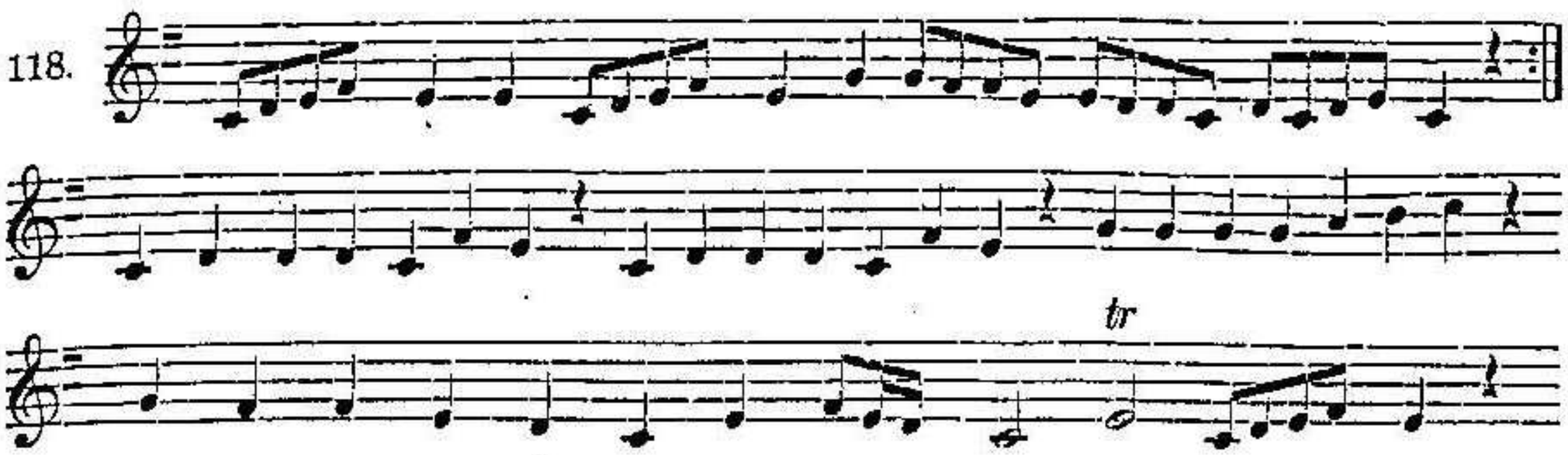
Raml



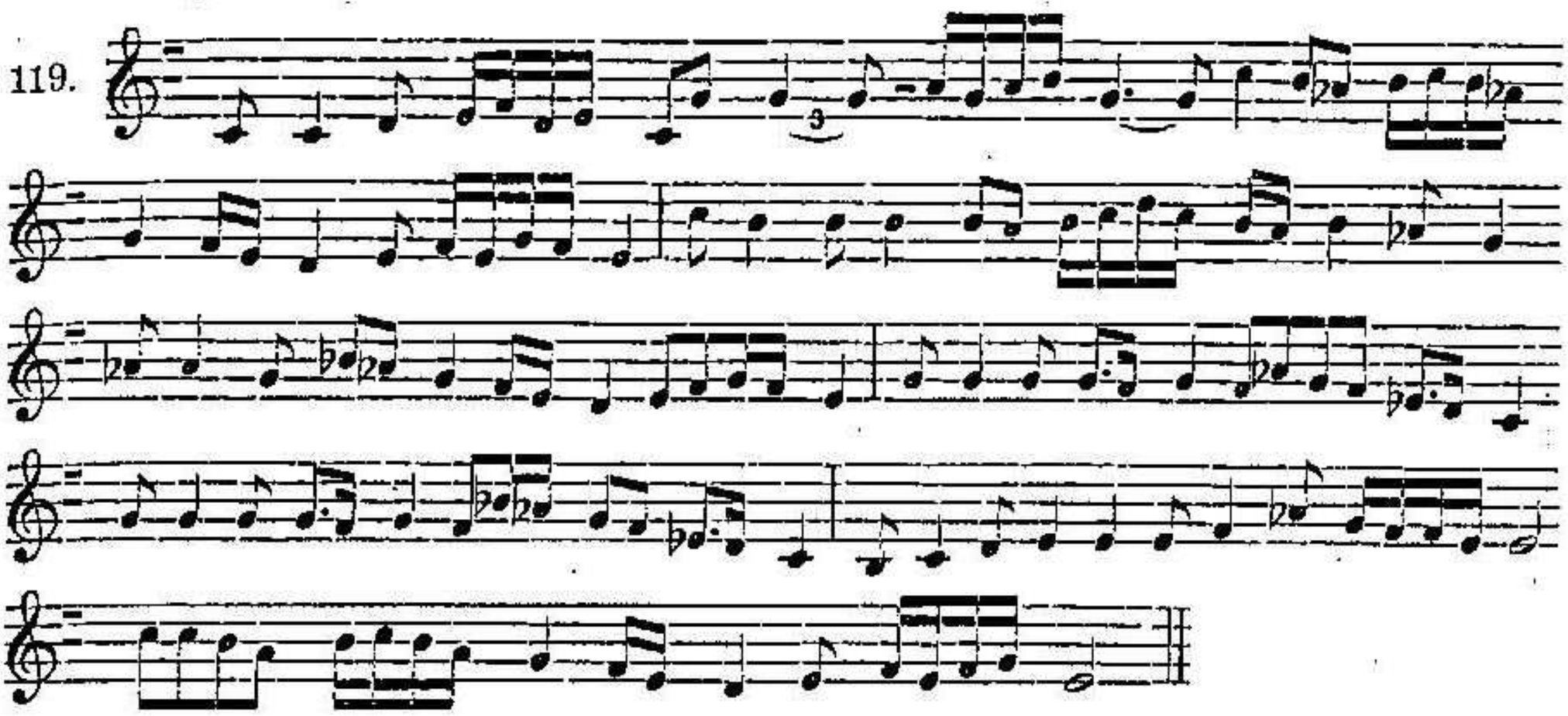
Ferner geht aus unserer Untersuchung hervor, daß nur sieben Maqamen als echt arabisch zu bezeichnen sind, und zwar: 1. 'Iraq bzw. Siga, 2. Bajat, 3. 'Uschaq, 4. Ṣaba, 5. Ḥigaz, 6. Nawa und 7. Sasgar. Auf sie allein beschränkt sich das arabische Volkslied."

In den Nummern 118—119 sind Beispiele für den Mischmaqam Siga-Rast, in Nr. 120 für Bajat-Nawa, und in Nr. 121 für Mahur-Nawa angegeben.

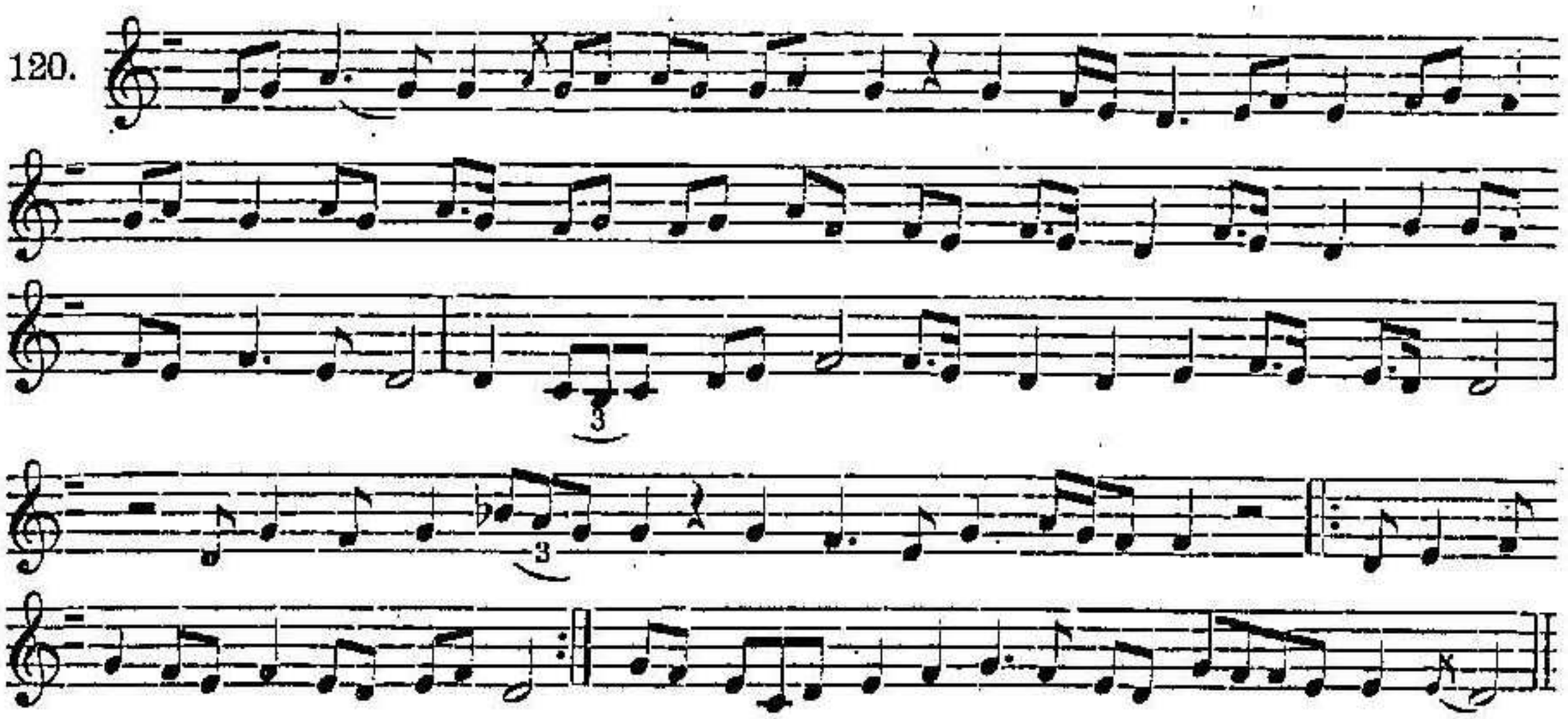
118.



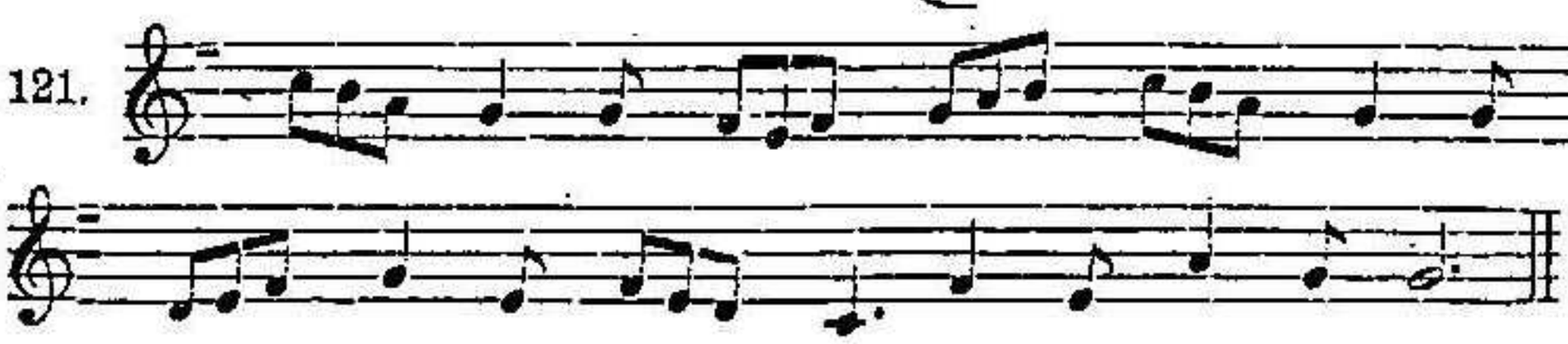
119.



120.



121.



Gilbert Banaster, Master of the Children of the English Chapel Royal (1478—1490).

By

W. H. Grattan Flood.

(Enniscorthy).

In regard to the biography of Gilbert Banaster, who filled the position of Master of the Children of the English Chapel Royal from 1478 to 1490, the only satisfactory account at present available is the brief notice by G. E. P. Arkwright in the new edition of Grove's Dictionary of Music and Musicians (I. p. 179). It may therefore be well to place on record the known facts of his career, especially as Rimbault, in his edition of the Cheque Book of the Chapel Royal only begins with the year 1482-3.

The first reference to Gilbert Banaster, whose name is variously spelled Banester and Banastre, is under date 29th September, 1478, when he was appointed Master of the Choristers of the Chapel of King Edward IV, in succesion to Henry Abyndon. From the entry in the Patent Rolls[1]), we learn of the actual date of appointment. The summarised entry in the printed Calendar reads as follows:—"February 6, 1479. Grant to Gilbert Banaster of 40 marks yearly from the petty custom in the port of London and ports and places adjacent, for the maintenance, instruction, and governance of the boys of the Chapel of the household from Michaelmas last, on which day he undertook these, so long as he shall have the same". This grant was dated from Westminster, and was under privy seal. It was confirmed (Rimbault, p. 5) by the act of resumption on February 28, 1482-3, and, on the same date King Edward IV established the Royal Chapel of the Household in the King's Free Chapel of St. Peter, within the Tower of London, with a Dean (John Gunthorpe), a Sub Dean (Nicholas Hewys), a Treasurer (Richard Surlond), and a Precentor (John Church), with Gilbert Banaster as Choir Master.

From the Calendar of Patent Rolls of Edward IV, we get an interesting item of information, as showing the estimation in which Banaster was held by the music-loving English king. Under date May 10th, 1482, the King asked the Prior of Holy Trinity, Norwich, to continue the corrody then held by Gilbert Banaster, but, in lieu of a sum of money in hand paid, he granted the said Prior and convent "that they shall not in future be charged with any corrodies at the request of the King and his heirs".

Although John Gunthorpe was Dean of the King's Chapel of the Household, Thomas Danett was Dean of St. George's Chapel, Windsor. Gunthorpe died early in May 1483, and was succeeded by William Chauntre. Curiously enough, Dean Danett—whose compositions are in the Old Hall MS—only survived Dean Gunthorpe four months, as his death is chronicled on September 18th, 1483.

---

1) Cal. Pat. Rolls. 18. Edw. IV. p. 133.

The brief reign of Edward V scarcely calls for any notice, but in the second year of the reign of Richard III, on September 16, 1484, a commission was issued to John Melynek, gentleman of the Chapel Royal, to impress men and boys for the King's Chapel. Under this commission, Melynek was empowered "to take and seize for the King all such singing men, expert in the science of music, as he could find and think able to do the King's service, within all places of the realm, as well in cathedral churches, colleges, chapels, houses of religion, and all other franchised or exempt places, or elsewhere". I am the more particular in quoting this grant inasmuch as the impressing of singers for the Chapel Royal has been chronicled by some writers as occurring under King Richard II—almost a century previously. No doubt the mistake arose from misreading Richard II for Richard III. Another error in this connection has to be corrected. A recent writer states that Richard III was the first English King who resorted to "impressing" in order to keep up the musical splendour of the services of the Chapel Royal. This is not so. The custom of "commandeering" boys for the Chapel Royal originated with King Henry V, who on Jan. 14, 1420 issued a commission for this purpose. Twenty years later Henry VI, on July 12, 1440, issued a commission to Master John Croucher[1]), Dean of the Chapel of the Household, "to take throughout England such and as many boys as he or his deputies shall see to be fit and able to serve God and the King in the said royal chapel". This commission is duly entered on the Patent Rolls.

The only reference to Gilbert Banaster in the years 1483-1485 is the payment of his salary, but his duties must have increased by the supply of new singers, under Dean Beverley, who was also Dean of Windsor and Canon of St. Stephen's, Westminster. William Newark was at this time one of the principal singers of the Chapel Royal, and on April 6, 1485, he got a grant for life of £20 a year, by privy seal[2]). Another musician was William Browne, who was also a clerk.

With the accession of Henry VII and his marriage to Princess Elizabeth, eldest daughter of Edward IV, the union of the two roses of York and Lancaster was productive of much good for the development of modern music. Henry VII was a patron of music, and he summoned back to England the great English theorist and composer, John Hothby (or Hoby), a Carmelite Friar, who had settled at Lucca, but who died soon afterwards, in November 1487. Probably the leading English musician at this date was Robert Fayrfax, who graduated Mus. Doc. at Cambridge in 1501-2, and was a gentleman of the Chapel Royal. To Fayrfax we are indebted for preserving one of Banaster's compositions, namely, "My feerful dreme", which is contained in the Fayrfax MS., in the British Museum (Add. MSS. 5465).

Of course, the strides made by music printing, from the year 1495, when we find musical notation in Higden's Policronicon, by Syr Johan de Trevysa (issued by Wynkyn de Worde), gave a great impetus to the cultivation of music—but, in any case, after the year 1485 there is a noticeable improvement in construction. Among the Eton MSS., in the Eton College Library dating from about the year 1490, is a good specimen of Banaster's powers as a composer, a five-part motet "O Maria et Elisabeth".

---

1) Cal. Pat. Rolls. p. 452. John Croucher was also Dean of Chichester from 1426.

2) Cal. Pat. Rolls. p. 534.

Banaster (who retired in 1486) made his will on August 18th, 1487 and died six days later. His successor was Lawrence Squire, and, in 1493, his place as Master of the Children of the Chapel Royal was given to William Cornysh. He was not only a musician but a poet, as there is an account given of his "Miracle of St. Thomas" by Warton, taken from a MS. in Benet College Library. Magdalen College Library at Cambridge possesses two of his musical compositions, namely:—"Vos secli justi judices", for three voices, and an "Alleluja Laudate" for two voices, both in the Pepys collection. Although his harmonies are crude, they give evidence of sound musicianship, and a slight glimmer of an attempt to break away from the cast-iron connections of the mid-fifteenth century.

Gild of English Minstrels under King Henry VI.

By

W. H. Grattan Flood.

(Enniscorthy.)

Up to the present the origin of the Worshipful Company of Musicians of the City of London has been traced to the charter of 1469 granted by King Edward IV to his "beloved minstrels", on complaint that "certain ignorant rustics and craftsmen of various callings in our Kingdom of England have falsely represented themselves to be Minstrels". In this charter of the year 1469 allusion is made to a Gild or Fraternity of Minstrels "in times past", and to the fact that its members were a Fraternity of the King's Minstrels who had been given licence to regulate the art or craft of minstrelsy throughout England, save in the county of Chester. Arthur F. Hill, in his article on the "Musician's Company" in the new edition of Grove's Dictionary, says that so far the earliest charter is 1469, but he adds that "it cannot have been the first of ist kind".

A recent search through the Calendar of Patent Rolls of Henry VI (1446-1452) discloses the fact that in 1449, just twenty years prior to the charter of Edward IV, the Fraternity or Gild of King's Minstrels got ample powers from King Henry VI for the government of their Company, and thus the Musicians' Company can claim an earlier origin than that usually given. Here I transcribe the Royal Commission or Charter from Henry VI empowering the Gild of the King's Minstrels touching all offenders against the mystery, and granting licence to the Fraternity to supervise and punish all minstrels throughout the realm. This charter is dated from Westminster, June 17, 1449:—

"Whereas, many rude husbandmen and artificers of England, feigning to be minstrels, and some of them wearing the King's livery and so feigning to be the

King's minstrels, collect in certain parts of the realm great exactions of money of the King's lieges by virtue of their livery and art, and though they be unskilled therein and use divers arts on working-days and receive sufficient money thence, they fare from place to place on festivals and take the profits, wherefrom the King's minstrels and others, skilled in the art of music and using no other labours or mysteries, should live:—the King has appointed William Langton (Marshal), Walter Haliday, William Maysham, Thomas Radcliff, Robert Marshall, William Wykes, and John Clyff, King's Minstrels, to inquire throughout the realm, except the county of Chester, touching all such and to punish them to hold the said inquisition themselves or by deputies during good behaviour".

Regarding William Langton, who was Marshal of the King's Minstrels, we find an entry under date of October 14, 1448, granting him for life, in consideration of long service and age, 33s. 4d. yearly. In a grant, dated February 12, 1447, William Wykes is described as King's sergeant, and he is said to enjoy 100 shillings yearly "as the other King's Minstrels have". John Clyff, on May 23rd, 1447, is also described as King's sergeant, and he is assigned 10 marks yearly as King's Minstrel. On March 12, 1448, William Wykes was granted 10 marks yearly in lieu of previous grant of 100 shillings yearly.

As far as can be gleaned from the Patent Rolls, 1446-1452, there were seven King's Minstrels. In addition, we find the name of John Turgess, harper to the Queen, who, on May 17, 1449, got a grant for life of 10 marks yearly, "after the death of William Langton". Evidently this grant did not come into force for two years as Langton was still living in 1451. Probably Turgess is the same as the musical theorist of that name.

Although the Parliament of 1451 annulled these grants to Minstrels and Trumpeters, yet King Henry VI, on January 1, 1452, re-granted all the fees as before. In this grant the sum of 10 marks yearly is ordered to be paid to:—William Maysham, Walter Haliday, Robert Marshall, Thomas Radcliff, William Wykes, John Clyff, Thomas Haliday, and John Turgess, harper to Queen Margaret.

It only remains to add that the names of Walter Haliday (Marshal), John Clyff, and Robert Marshall appear in the Charter of April 24, 1469—though possibly William Eynsham may be a misreading for William Maysham.

Recent research has resulted in fixing the date of foundation of the Gild of English Minstrels as June 24, 1350 in the 24th year of the reign of King Edward III.

Das musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat (um 1543).

Von

Adolf Aber.

(Aus dem musikhistorischen Seminar der Universität Berlin.)

Das Repertorium F des Großherzogl. Staatsarchivs in Weimar verzeichnet unter Nr. 1004:

»Ein Lehrbuch der Musik mit vielen Zeichen, Noten und Beispielen. (Wohl in Wittenberg entstanden.) Hdschr. des 16. Jahrh., enth. 17 beschriebene Blätter in 4°. Als Umschlag: schön erhaltene Blütter eines gedruckten Meßbuches, auf deren erster Seite oben der Name ‚Georgius Donat' handschriftlich zugesetzt ist.«

Für die Annahme, daß das Buch in Wittenberg entstanden ist, war wohl ein zweites Stück die Veranlassung, das sich in demselben Repertorium unter Nr. 667 findet:

»*In Andriam Terentii annotationes M. Mathei Michael, collecte per Georgium Donatum anno domini* 1544. Gegen Ende: Auszug einer deutschen Predigt von Dr. Major [wohl Georg Major in Wittenberg] und Entwürfe eines lateinischen Bittbriefes von G. Donat. Kollegienheft, wahrscheinlich in Wittenberg entstanden. Handschr. in 8°. In braungefärbten Pergamentumschlag geheftet.«

In dem hier erwähnten Bittbrief liegt ein weiterer Beleg für die Entstehung in Wittenberg vor. Georg Donat wendet sich an die Leiter der Universität mit der Bitte um ein Stipendium. Er beruft sich dabei auf ein Gespräch mit dem *Doctor pomeranus*, das ist Bugenhagen. Endlich verzeichnet, und das ist wohl entscheidend, die Matrikel der Universität Wittenberg[1]) am 19. Februar 1542: *Georgius Donati Wittembergensis*«.

In dem Bittbriefe, dessen Konzept sich in dem Kollegheft von 1544 befindet, heißt es an einer Stelle:

»*Nam constitui auxilio Dei studium meum ac vitam sic incipere, ut ad honorem Dei et Ecclesiae et proximi utilitatem spectem. Nam in dies audio quod sit Christiani hominis officium.*«

Das heißt also, Donat stand 1544 vor der Frage, welcher höheren Fakultät er sich jetzt zuwenden sollte, nachdem er seine Studien in der artistischen jedenfalls beendet hatte. Da zu diesen auch seine musikalische Ausbildung gehörte, können wir die Grenzen für die Entstehungszeit des vorliegenden Studienheftes (ein solches liegt nach meiner Ansicht vor) mit größter Wahrscheinlichkeit auf die Jahre 1542 und 1544 festlegen.

Es soll nicht verschwiegen werden, daß es sich auch um ein Lehrbuch handeln könnte, wenn man nur die äußeren Umstände in Betracht zieht. Nach Kaufmann's »Geschichte der deutschen Universitäten« (Stuttgart 1869, S. 192) konnte man in der artistischen Fakultät bereits mit 20—21 Jahren

---

1) Album Academiae Vitebergensis. Ed. C. E. Foerstemann, Lipsiae 1841. S. 201ᵇ, Zeile 11.

Magister werden. »Die Promotion endete mit einem Akt, der die Bedeutung einer Antrittsvorlesung hatte. Der Kandidat mußte sich mit dem Magistereide verpflichten, 1—2 Jahre in der Fakultät als Magister zu lesen«. Kaufmann erwähnt ferner ausdrücklich, daß die Magister diese 2 Jahre häufig benutzten, um in einer oberen Fakultät weiter zu studieren. Das Vorhandensein des anderen Kollegheftes würde darum an sich nichts gegen die Annahme besagen, daß ein musikalisches Lehrbuch vorliegt. Auch bestimmte Wendungen im Text — wie »Lernet recht singen« und »wer die kunst lernen wil, der sol fleissig aufmerken vnd folgen« — scheinen für die Annahme eines Lehrbuches zu sprechen.

Wenn ich mich trotzdem unbedingt gegen diese Annahme erkläre, so leiten mich dabei hauptsächlich innere Gründe, die auch durch äußere gestützt werden.

Der erste Teil des vorliegenden Heftes ist fast vollständig aus den drei Lehrbüchern: Martin Agricola's *Ein kurtz deudsche Musica* 1528, Johannes Spangenberg's *Quaestiones Musicae* 1536, und Nicolaus Listenius' *Rudimenta Musicae* 1533, zusammengestellt. Das wäre an sich nicht auffallend, denn es ist die bei allen deutschen Enchiridien-Schreibern des 16. Jahrhs. übliche Praxis. Die Abschrift ist aber oft so ungenau, teilweise fehlerhaft, daß man unmöglich annehmen kann, der Schreiber habe die Vorlage etwa vor sich liegen gehabt. Die häufig ganz unmögliche Wortstellung, öfteres Herausfallen aus der Konstruktion und zahlreiche Wortauslassungen sprechen entschieden dafür, daß der Schreiber etwas, was ihm vorgetragen worden ist, nachgeschrieben hat. Die wichtigsten Stellen dieser Art sind im Text durch Anmerkungen kenntlich gemacht. Die größte Stütze aber für die Annahme, daß der Verfasser kein Lehrer gewesen sein kann, bilden zwei Stellen in den praktischen Beispielen.

Besonders instruktiv ist die erste, Takt 5 und 6 des zweiten Beispiels [Übertragung Nr. 2]. Dieses Beispiel ist Listenius entnommen. Bei ihm fehlen aber im Diskant zwei Semibreviswerte, die also vom Benutzer des Beispiels eingefügt werden mußten. Das tut nun Donat in der schlechtesten Art und Weise, die überhaupt möglich ist. Er fügt in Takt 4 und 6 zwei Semibrevispausen ein, so daß die unerträglichsten Oktavenparallelen entstehen. Einen solchen Fehler darf man wohl einem Lehrer, der sich in Ruhe für seine Vorlesung vorbereiten kann, nicht zutrauen. Die zweite Stelle, die eine völlige Unbeholfenheit zeigt, findet sich im vorletzten Takte des unter Nr. 7 übertragenen Beispiels. Wir haben zuviel Beweise dafür, daß sich Luther um die Hebung des Musikwesens hochverdient gemacht hat, als daß wir annehmen dürften, in der Stadt seines Hauptwirkens habe der Musikunterricht in solchen Händen gelegen.

Noch zwei äußere Gründe lassen sich für die Annahme eines Studienheftes anführen. Auf fol. 17[b] des Heftes steht eine einstimmige Übung, die nicht mehr in den Zusammenhang gehört. Sie hat der Schüler augenscheinlich dazu benutzt, um die schwierigen Kapitel der Solmisation und Mutation daran zu üben. Das beweisen die beiden Hexachorde, die er sich am Anfang hingeschrieben hat, und die einzelnen Solmisationssilben im Text[1]). Der zweite Grund entbehrt nicht eines gewissen Humors. Auf Seite 15[b] findet sich ein kleines homophones Sätzchen [Übertragung Nr. 11] über den Text

1) Auch in der *Fuga unisonans* auf fol. 16[b].

»Holl ein gutt bier«. Ein Lehrer hätte sich vielleicht doch gescheut, das seinem Lehrbuche einzuverleiben, zumal es auch gänzlich außerhalb des sonstigen Lehrganges steht. Für einen Studenten ist es aber ganz begreiflich, daß er, nachdem er sich mit den schwierigen Regeln der Ligaturen herumgeplagt hatte, in diesem Sätzchen seinem Wunsche Ausdruck verlieh, und zwar ohne Bedenken in seinem Kollegheft.

Alle diese Gründe, denen man nun noch einen letzten in dem Vorhandensein des zweiten Kollegheftes von Donat in dem Weimarer Staatsarchiv hinzufügen kann, lassen wohl keinen Zweifel daran, daß es sich nicht um ein Lehrbuch, sondern um ein Studienheft handelt.

Die oben angeführten, offenbar dem Munde des Lehrers entstammenden Redewendungen bilden keinen Gegenbeweis; es ist sehr wohl möglich, daß der Hörer sie einfach mitgeschrieben hat. Sie stehen am Anfang der beiden Hauptteile. Solche Stellen werden von den Lehrern stets mit besonderem Nachdruck gelesen und von den Hörern mit besonderem Eifer nachgeschrieben.

Der Umstand, daß der gebotene Stoff in keinem Punkte darüber hinausgeht, was man in den zum Schulgebrauch geschriebenen Enchiridien der Zeit findet, könnte vielleicht veranlassen, auch das vorliegende Studienheft an die Schule zu verweisen. Das ist aber völlig ausgeschlossen durch die Anordnung des Stoffes. Diese kann überhaupt nur dann ernst genommen werden, wenn man als selbstverständlich betrachtet, daß der Schüler nur bereits Gelerntes zu befestigen und zu erweitern hatte. Es muß zwar zugegeben werden, daß die Einteilung des Stoffes in manchem Enchiridion der Zeit an Klarheit und ruhiger Entwicklung zu wünschen übrig läßt, aber bis zu einem solchen Durcheinander wie in dem 1. Teile des vorliegenden Studienheftes kommt es darin niemals auch nur annähernd. Gerade auf Wittenberger Boden zeichnen sich die Enchiridien durch recht zweckmäßige Anlage aus.

Die Reihenfolge der Abschnitte in Rhaw's *Enchiridion utriusque musicae* von 1530 ist z. B. die folgende:

I. Musica plana:
1. De divisione Musicae. 2. De origine musices vocabuli. 3. De Clavibus. 4. De Vocibus. 5. De Cantibus. 6. De Mutatione vocum. 7. De Solmisacione. 8. De Clavium transpositione. 9. De Modis musicalibus: [Intervalle]. *10. De Intervallis prohibitis. 11. De coniunctis seu musica ficta. 12. De tonis. 13. De Applicatione Psalmorum ad tenores.*

II. Musica mensuralis:
1. De principiis cantus mensuralis. 2. De consideratione figurarum. 3. De numero figurarum simplicium. 4. Nunc canciones quasdam de figuris subiungam ne, dum ignoratur, scrupos iniiciant Progressuro. 5. De ligaturis. 6. De tribus musicae gradibus (Modus, Prolatio, Tempus). 7. De Augmentatione et Diminutione. 8. De signis adventiciis seu minus principalibus. 10. De notarum imperfectione. 11. De tactibus. 12. Speciales de Duplicatione Notularum Regulae. 13. De Punctis. 14. De Syncopa. 15. De proportione.

Es unterläuft zwar Rhaw auch der Fehler, daß er im ersten Teile bereits ein mensuriertes Beispiel bringt, aber der Lehrgang ist doch durchaus für den Anfängerunterricht geeignet. Ganz anders verhält es sich in unserem Studienhefte.

Der Schüler soll erst im zweiten Teile die Mensuralnotation kennen lernen, dabei sind die meisten Beispiele des ersten Teils bereits darin abgefaßt. Die Mensuralnotation der Beispiele zeigt auch noch durch Notenschwürzung und

Punktierung Eigenheiten, die in dem ganzen Heft überhaupt nicht behandelt werden. Die Schlüssel werden erst erklärt, nachdem sie bereits in mehreren Beispielen Anwendung gefunden haben. Bereits das dritte Beispiel macht den Gebrauch der Mutation notwendig; diese wird aber erst einige Kapitel später behandelt. Für die Einfügung der Accidentien werden keinerlei Regeln gegeben, obwohl die Beispiele sie häufig erfordern. Der Schüler mußte also bereits Kontrapunkt studiert haben.

Scheidet so die Annahme, das Studienheft könnte in die Schule gehören, ganz aus, so werfen diese Verhältnisse doch ein helles Licht auf das musikalische Unterrichtswesen an der Wittenberger Universität. Es kam dem Lehrer darauf an, die Kenntnisse, die der Student von der Schule mitbrachte, zu befestigen. Dieses geschah, wie wir hier sehen, nicht in der Weise, daß der ganze Stoff noch einmal systematisch durchgearbeitet wurde, sondern derart, daß man einzelne Kapitel, denen die Schule weniger Beachtung schenken konnte, nach der Ordnung der Wichtigkeit durchnahm. Die Musikstunden auf der Schule wurden fast ganz dazu benötigt, die Schüler für die häufige Verwendung bei aller Art Gesangsvorführungen vorzubereiten. Von rein theoretischem Material konnte ihnen darum nur wenig beigebracht werden [1]). Da geht der Unterricht an der Universität gleich *medias in res.*

Unser Studienheft behandelt an erster Stelle die 6 »Stymmen«, d. h: die Solmisationssilben, und die verschiedenen »Gesänge«, d. h. die Hexachorde.

Diese beiden Kapitel sind es auch, die uns inhaltlich am meisten interessieren. Die merkwürdigen Versuche, die sechs Solmisationssilben nach ihrer ästhetischen Wirkung zu gliedern und die bisher übliche Dreiteilung des *Cantus* (gleichbedeutend mit dem früheren Hexachord) in *durus*, *mollis* und *naturalis* [2]) umzustoßen, sind Glieder in einer Entwicklung, die auf nichts Geringeres hinausläuft als auf die theoretische Darstellung des in der Praxis bereits zutage tretenden harmonischen Dualismus auf deutschem Boden.

Da diese Entwicklung bisher nirgends Behandlung erfahren hat, sei es gestattet, hier kurz darauf einzugehen. Es ist sonst nicht möglich, diese beiden Abschnitte des vorliegenden Studienheftes zu kommentieren.

Die Bewegung verläuft, wie zunächst nochmals betont sein mag, durchweg auf deutschem Boden und ist von der gleichlaufenden italienischen vollkommen unabhängig. Wie spät Zarlino in Deutschland eingedrungen sein muß, geht aus der Tatsache hervor, daß die am Ende des 16. Jahrhs. wirkenden deutschen Theoretiker, z. B. Crusius in der *Isagoge ad Artem Musicam* 1593 und Gumpelzheimer in dem *Compendium Musicae* 1600 dessen Neuerungen mit keinem Wort erwähnen.

Der grundlegende Unterschied zwischen der deutschen und der italienischen Bewegung ist der, daß die Italiener, von den mathematisch-physikalischen Zahlenverhältnissen ausgehend, mit deren Hilfe immer tiefer in das Wesen der Harmonie eindringen und schließlich zu einer tiefgründigen, klaren Darstellung des harmonischen Dualismus kommen, während die Deutschen, denen dieser Dualismus von Anfang an vorschwebt, ihn durch allerlei Experimente mit den Skalen und alten Hexachorden zu erklären suchen und so nie zur

---

1) F. Sannemann, Die Musik als Unterrichtsgegenstand a. d. Evang. Lateinschulen des 16. Jahrhunderts, Berlin 1904. S. 9—10, 24.

2) *Hexachordum durum* von $g—\overline{e}$, *H. molle* von $f—\overline{d}$, *H. naturale* von $c—a$.

Klarheit gelangen. Trotzdem ist es erfreulich zu sehen, daß die deutschen Theoretiker an dem größten Problem, das die ganze musikalische Welt dieser Zeit bewegte, nicht achtlos vorübergegangen sind, sondern sich ehrlich bemüht haben, ihre Theorie mit der Praxis in Einklang zu bringen.

Die Entwicklung geht von Ornitoparch aus. In seinem *Musicae Activae Micrologus* von 1517 teilt er wohl als erster die Solmisationssilben in drei Arten ein[1]):

Vocum ergo

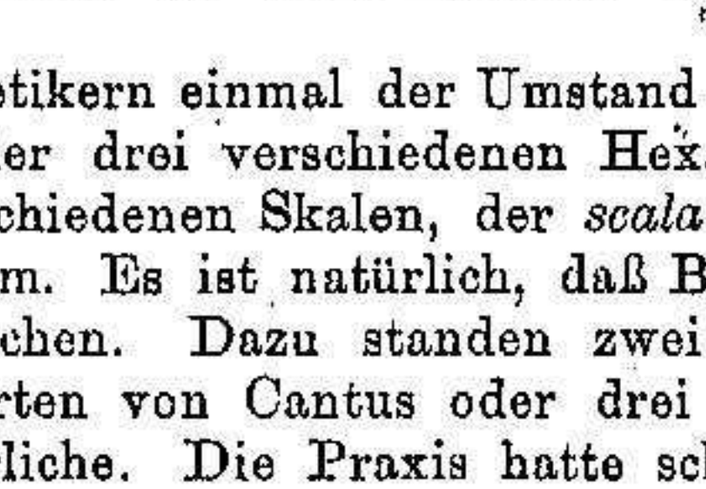
Aliae { *bmolles* / *Naturales* / *♮durales* } *dicuntur scilicet* { *vt fa* / *re sol* / *mi la* } *quia* { *mollem* / *mediocrem* / *durum* } *causant sonum.*

Diese Einteilung übernehmen alle deutschen Theoretiker bis auf Agricola. Er verläßt sie in seinen *Duo libri Musices* von 1561 und gibt eine Zweiteilung:

De vocum Divisione.

Sex voces in Molles & Duras dividuntur, Vt et Fa molles dicuntur, quia cum proximis antecedentibus adiunctae, molliter, scilicet per Semitonium minus accinuntur, excepta G in ♮ duro, et c in bmolli cantu, ubi ut duriter profertur. Caeterae vero quatuor re, mi, sol, la, durae nuncupatae, nam quaelibet cum viciniore copulata, tonum constituunt integrum, ut sequitur.

Exemplum.



Aus der Erklärung Agricola's geht unzweifelhaft hervor, daß hier *ut* und *fa* nicht mehr als erste und vierte Stufe eines Hexachords empfunden sind; sonst könnte *ut* nicht einen vorhergehenden Ton haben. Wahrscheinlich ist aber, daß er an die um eine Quart auseinanderliegende kleine Terz und Sexte im Mollgeschlecht gedacht hat.

Bei dieser Vereinfachung ist wohl Agricola eine andere Bewegung zu statten gekommen.

Es mußte den Theoretikern einmal der Umstand auffallen, daß man durch die Aneinanderreihung der drei verschiedenen Hexachorde (jetzt *Cantus* genannt) nur zu zwei verschiedenen Skalen, der *scala ♮ duralis* mit *h* und der *scala b mollaris* mit *b* kam. Es ist natürlich, daß Bestrebungen rege wurden, diesen Mangel auszugleichen. Dazu standen zwei Wege offen. Entweder man unterschied zwei Arten von Cantus oder drei Skalen. Der erste Weg ist entschieden der natürliche. Die Praxis hatte schon längst das *Hexachordum durum* von *g* bis $\bar{e}$ mit dem *Hexachordum naturale* von *c—a* ver-

1) Gafurius, an den sich im übrigen Ornitoparch anschließt, hat diese Einteilung nicht. Adam von Fulda (Gerbert IV) hat die Einteilung der *cantus*, gehört aber nicht in diese Entwicklung.

schmolzen [1]). Was lag da näher, als den Unterschied zwischen beiden auch in der Theorie fallen zu lassen! Seltsamerweise wurde aber dieser Weg zunächst nicht beschritten. Hier hat den Theoretikern jedenfalls wieder die Zahl 3, die wegen ihrer symbolischen Bedeutung im Mittelalter stets bevorzugt wurde, den Blick getrübt. Tatsächlich beginnt man damit, auch die Skala dreiteilig zu machen. Spangenberg ist wohl der erste, der in seinen *Quaestiones Musicae* von 1536 diesen unglücklichen Gedanken hatte:

[fol. B V^{a}.]

ee		♭							la
dd								la	sol
cc								sol	fa
bb♮	♭							fa	mi
aa		♭					la	mi	re
g							sol	re	ut
f							fa	ut	
e		♭				la	mi		
d					la	sol	re		
c					sol	fa	ut		
b♮	♭				fa	mi			
a		♭		la	mi	re			
G				sol	re	ut			
FF				fa	ut				
E		♭	la	mi					
D			sol	re					
C			fa	ut					
♮	♭		mi						
A		♭	re						
Γ			ut						

Scala ♮ duralis . .
Scala b mollaris . .
Scala ficta . . . .
Primus ♮ duralis .
Primus naturalis .
Primus b mollaris .
Secundus ♮ duralis
Secundus naturalis
Secundus b mollaris
Tertius ♮ duralis .

1) In allen Enchiridien des 16. Jahrhs. findet sich, nachdem die drei Cantus behandelt sind, ein Hinweis darauf, daß sie in der Praxis stets nur vermischt auftreten.

Damit war ein neues verwirrendes Moment geschaffen; denn mit den drei bisher bestehenden Hexachorden war ja diese Skala nicht zu bilden. Spangenberg hat sich, wie man sieht, darüber nicht den Kopf zerbrochen. Er stellt in der Tabelle skrupellos die neuen drei Skalen neben die Aneinanderreihung der alten drei Cantus. Wie er zu seiner *Scala ficta* gekommen ist, verrät er nicht. Eine Notwendigkeit, warum er gerade auf die *Es* dur-Leiter als *Scala ficta* kommen mußte, liegt nicht vor.

Vielleicht hat Spangenberg nur rein mechanisch die Skalen und Hexachorde zusammengestellt, wohl wissend, daß sie sich nicht auseinander entwickeln lassen. Uns muß das aber hier gleichviel sein, da, wie noch gezeigt werden soll, diese Skalenteilung Spangenberg's nachteilig auf die Einteilung der Hexachorde, gerade in unserm Studienheft, gewirkt hat.

Der erste Theoretiker, der den richtigen Weg geht, ist Sebaldus Heyden in seinen *Musicae, id est Artis canendi libri duo* von 1537[1]). Die bemerkenswerte Stelle findet sich auf S. 18:

»*Quot sunt Cantionum genera?*

Sunt, qui tria numerant: Naturale, b molle, ♮ durum. Alii his et quartum addunt, videlicet fictum. Nobis vero ob commodiorem docendi modum, duo tantum constituisse satis esto, b molle et ♮ durum, secundum quod omnis cantus ab initio aut b scriptum habet ant non habet.«

Es könnte so scheinen, als ob diese Zweiteilung eine rein mechanische sei. Daß sie es nicht ist, sondern daß Heyden tatsächlich Dur und Moll im Auge gehabt hat, beweisen die Beispiele, die er auf Seite 26—34 gibt. Auf sie sei hier nur verwiesen, da sich zwei Beispiele bei Wilphlingseder gefunden haben, die kürzer und lehrreicher sind.

Wie unklar die Zeit war, zeigt sich am besten an Agricola. In seinen *Rudimenta* von 1539 unterscheidet er, Heyden folgend, zwei Cantus und dementsprechend zwei Skalen. Er nimmt also, nachdem er noch 1528 in der *deudschen Musica* »dreyerley Gesang« unterschieden hatte, die Neuerung an. Wenn er konsequent dabei geblieben wäre, so hätte er in den *Duo libri Musicae* von 1561 eine Zweiteiligkeit der Cantus, der Skalen und der Voces erreicht. Es ist fast unerklärlich, daß er in diesem Buche, in dem er die sechs *Voces* ganz richtig nur in *Durae* und *Molles* einteilt, die Zweiteiligkeit der Cantus wieder aufgibt.

Er kehrt aber nicht zu der alten Dreiteilung zurück, die *durus*, *mollis* und *naturalis* aufwies, sondern er bringt eine neue in *cantus h durus*, *cantus b molle* und *cantus fictus*, also eine, die der oben gegebenen Spangenbergschen Skalenaufstellung entspricht. Diese Einteilung geht nicht von Agricola aus; bereits in unserm Studienheft ist sie zu finden, und auch Heyden erwähnt den *cantus fictus* in der oben angeführten Stelle. Große Verbreitung hat diese Dreiteiligkeit nicht gefunden; die Zweiteilung siegte.

Zwei Theoretiker sind noch besonders hervorzuheben: Joh. Zanger, der nachdrücklich auf den Unterschied zwischen Theorie und Praxis hinweist, und Wilphlingseder, der durch seine Beispiele für *Cantus durus* und *mollis* darlegt, daß diese Teilung wirklich den harmonischen Dualismus kennzeichnen soll.

Bei Zanger, *Practicae Musicae Praeceptа*, 1554, heißt es:

---

1) Er ist bereits in Riemann's Geschichte der Musiktheorie (S. 348) behandelt. Riemann geht aber der Entwicklung nicht weiter nach.

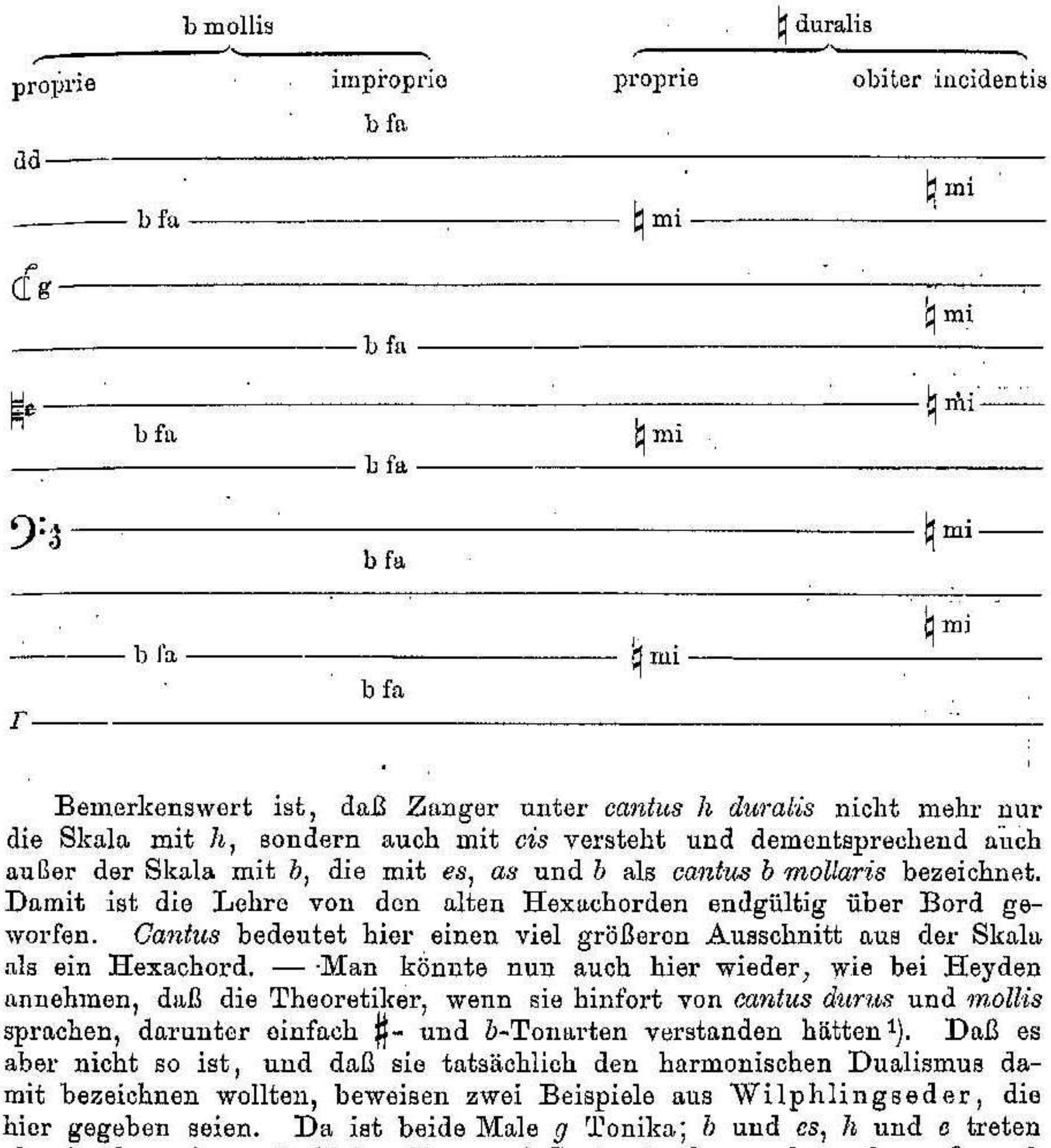
Quid est Cantus?

Est constitutio vocis fa vel mi in clave b fa ♮ mi vel alia.

Cantus triplex est. [Folgt die übliche Dreiteilung.] *Si vero usum spectes duplex saltem censebitur cantus b mollis scilicet et ♮ duralis. Idque proprie seu improprie.*

Proprie quidem ex constitutione vocis vel fa, vel mi in clave b fa ♮ mi.

Improprie vero ex constitutione vocis vel fa, vel mi in alia clave.

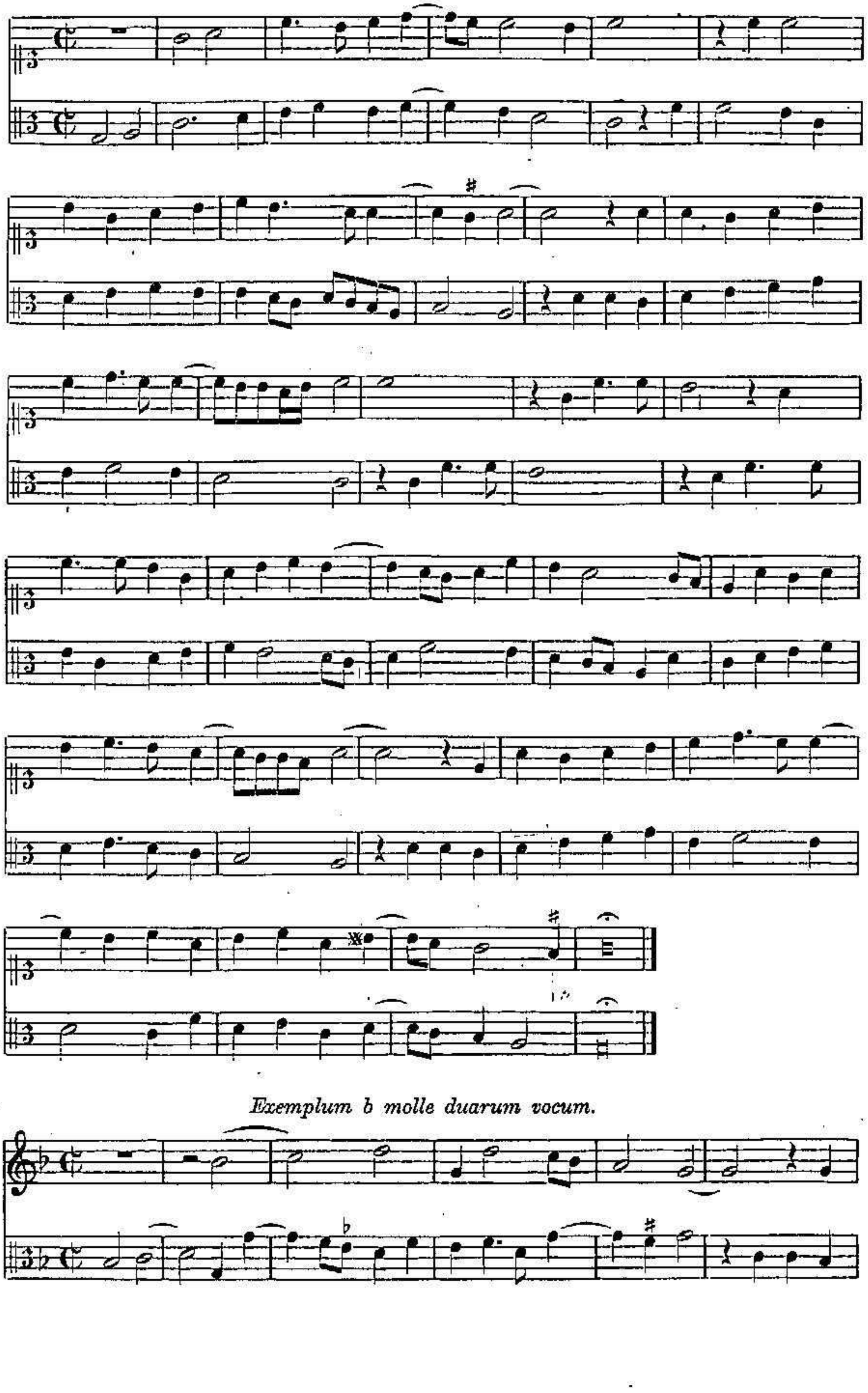


Bemerkenswert ist, daß Zanger unter *cantus h duralis* nicht mehr nur die Skala mit *h*, sondern auch mit *cis* versteht und dementsprechend auch außer der Skala mit *b*, die mit *es*, *as* und *b* als *cantus b mollaris* bezeichnet. Damit ist die Lehre von den alten Hexachorden endgültig über Bord geworfen. *Cantus* bedeutet hier einen viel größeren Ausschnitt aus der Skala als ein Hexachord. — Man könnte nun auch hier wieder, wie bei Heyden annehmen, daß die Theoretiker, wenn sie hinfort von *cantus durus* und *mollis* sprachen, darunter einfach ♯- und *b*-Tonarten verstanden hätten[1]). Daß es aber nicht so ist, und daß sie tatsächlich den harmonischen Dualismus damit bezeichnen wollten, beweisen zwei Beispiele aus Wilphlingseder, die hier gegeben seien. Da ist beide Male *g* Tonika; *b* und *es*, *h* und *e* treten also in dem einen als kleine Terz und Sexte, in dem andern als große auf, d. h. als Charakteristika unseres Moll- und Durgeschlechts.

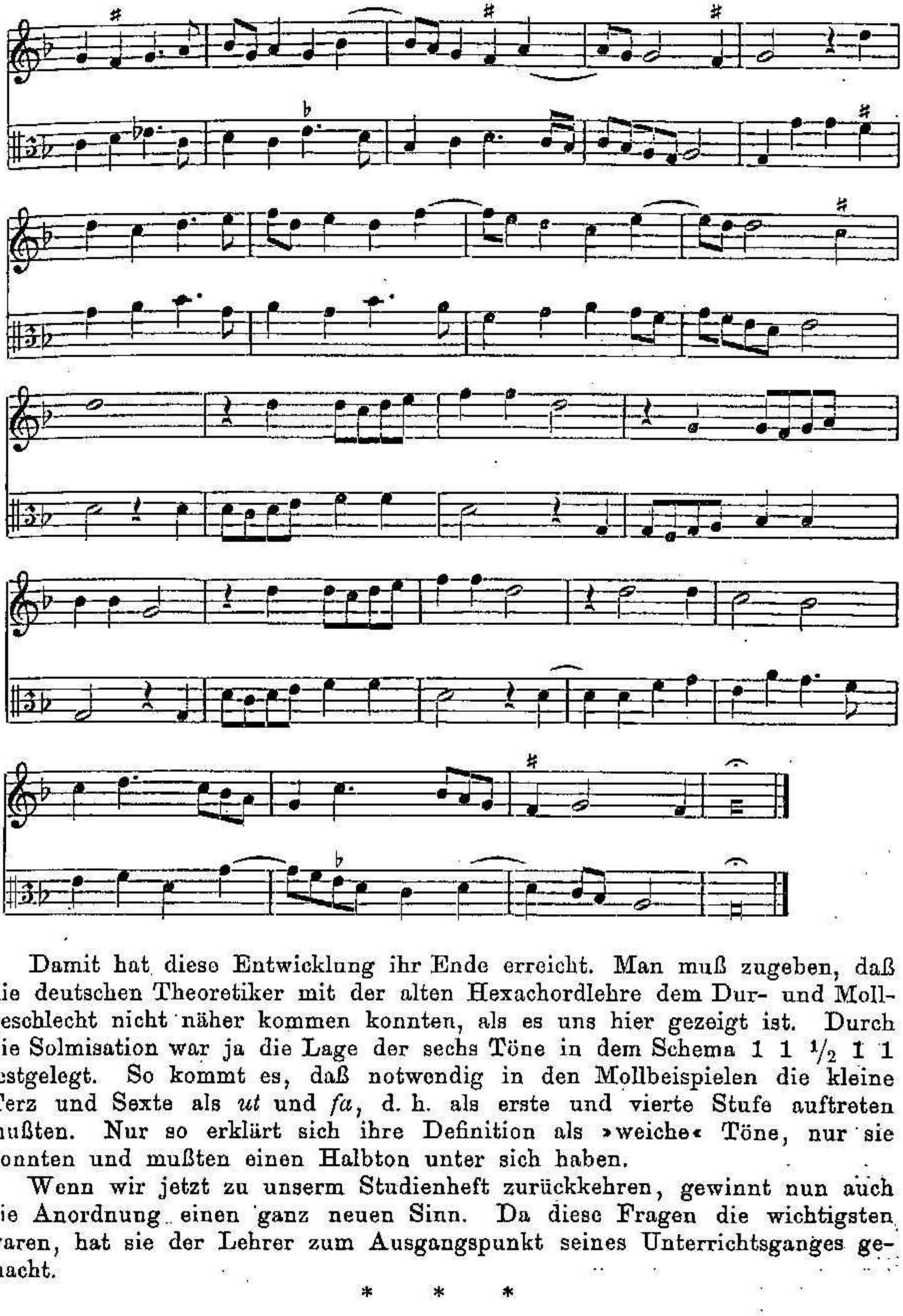
1) Der Text zu dem Kapitel über die Cantus bei Wilphlingseder ist Heyden wörtlich entlehnt (S. 18).

Wilphlingseder *Erotemata practicae musicae* 1561.

Exemplum h durale duarum Vocum.



Exemplum b molle duarum vocum.



Damit hat diese Entwicklung ihr Ende erreicht. Man muß zugeben, daß die deutschen Theoretiker mit der alten Hexachordlehre dem Dur- und Molgeschlecht nicht näher kommen konnten, als es uns hier gezeigt ist. Durch die Solmisation war ja die Lage der sechs Töne in dem Schema 1 1 ½ 1 1 festgelegt. So kommt es, daß notwendig in den Mollbeispielen die kleine Terz und Sexte als *ut* und *fa*, d. h. als erste und vierte Stufe auftreten mußten. Nur so erklärt sich ihre Definition als »weiche« Töne, nur sie konnten und mußten einen Halbton unter sich haben.

Wenn wir jetzt zu unserm Studienheft zurückkehren, gewinnt nun auch die Anordnung einen ganz neuen Sinn. Da diese Fragen die wichtigsten waren, hat sie der Lehrer zum Ausgangspunkt seines Unterrichtsganges gemacht.

* * *

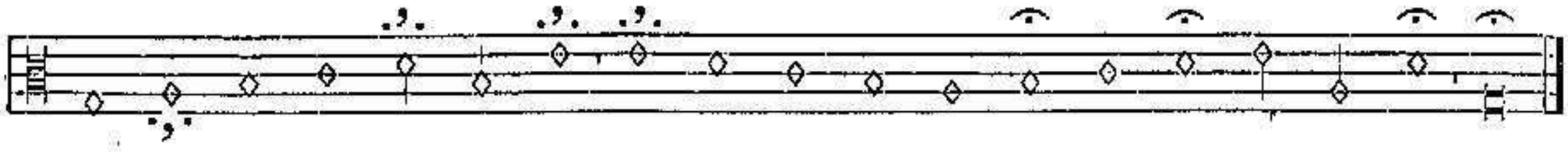
(1[a]) Musica. Lernet recht singen, die durch etzliche regülen vnd mahse, ihrer stymmen vnd noten verfasset ist.

Von den Stymmen

Es seint nicht mehr dan sechs Stimmen nemlichen */ vt / re / mi / fa / sol / la /* mit dissen VI kurtzen sillaben, wirt aussgedruckt, die melodey oder accent eines yeden gesangs[1]). Die ersten drey *vt. re. mi.* werden genant dy nidersten Die andern drey (*fa sol la*) die hochsten vnd sollen einander also nachfolgen

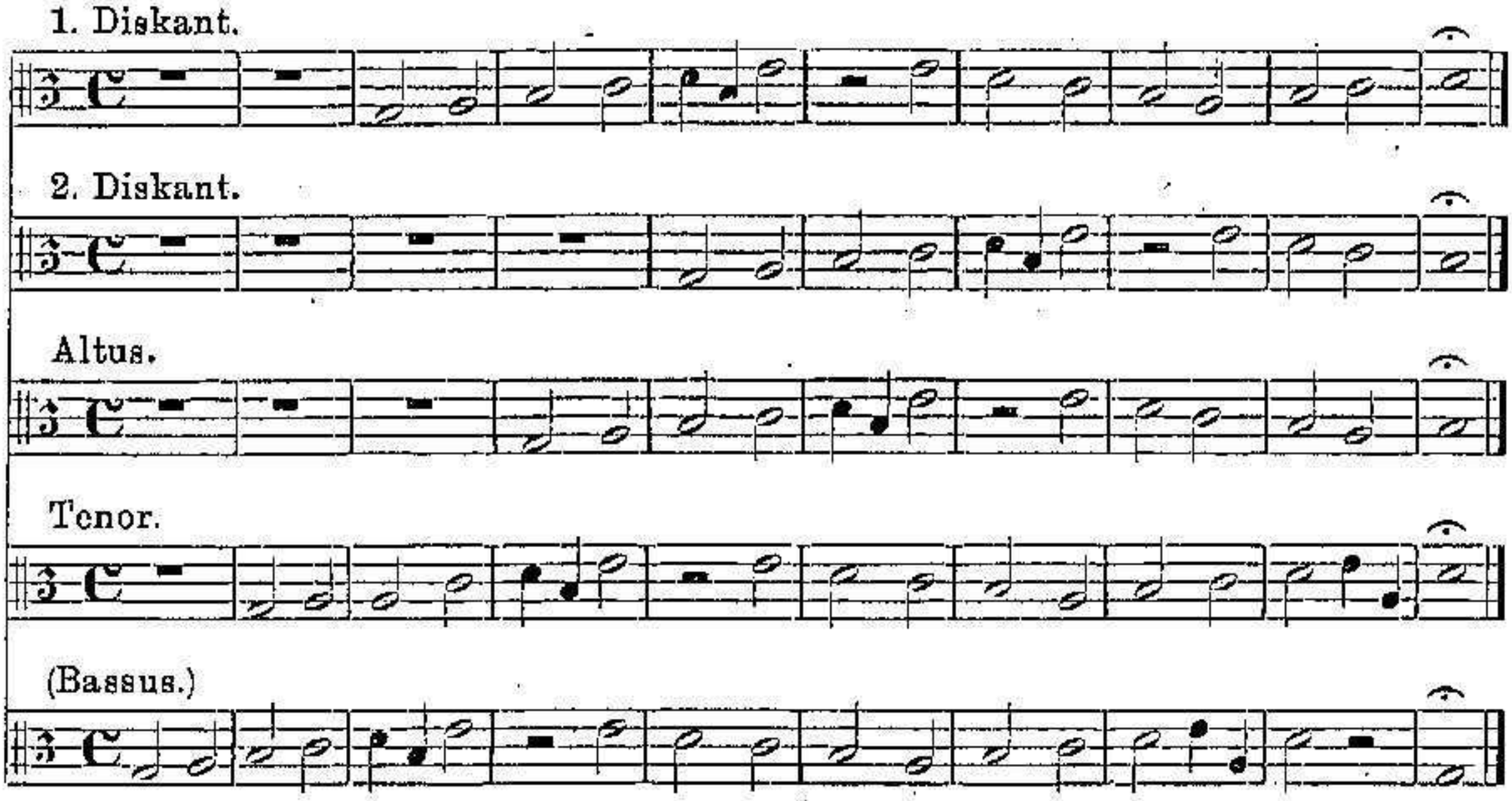
Exemplum

[Übertragung Nr. 1.]



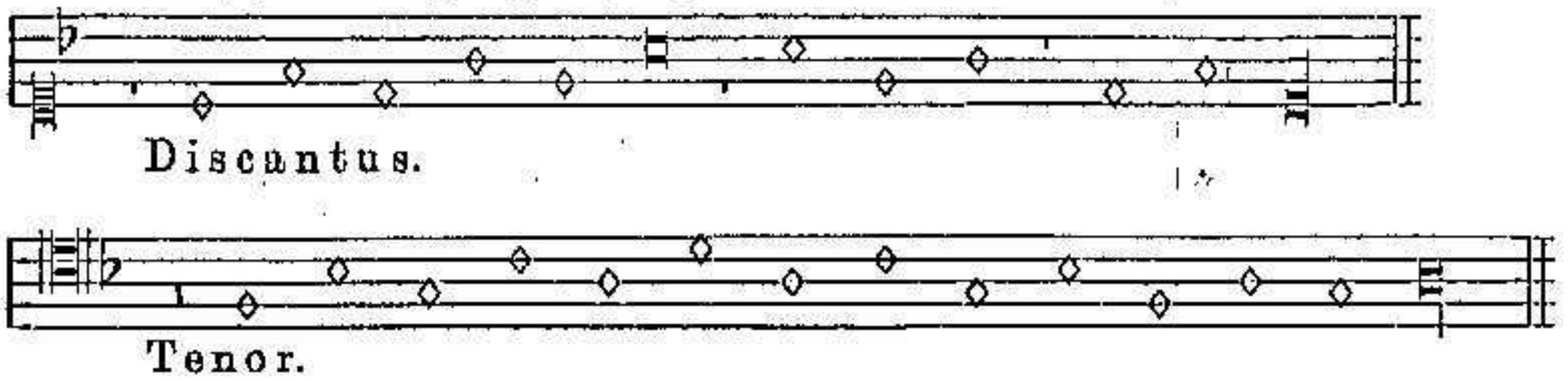
Canon in vnisono: Tenor post vnum tempus, Discantus post duo, Altus post tria, secundus dyscantus post quatuor tempora.

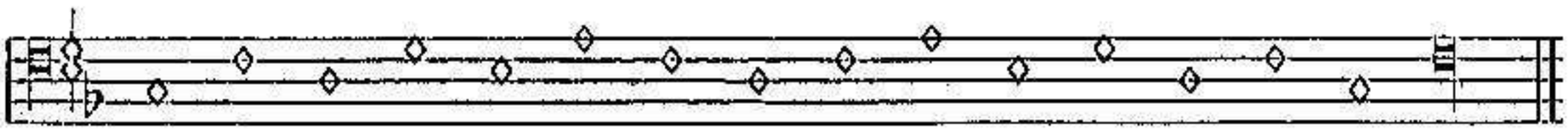
[Übertragung Nr. 1.]



Aliud Exemplum[2]).

(1b.) [Übertragung Nr. 2.]



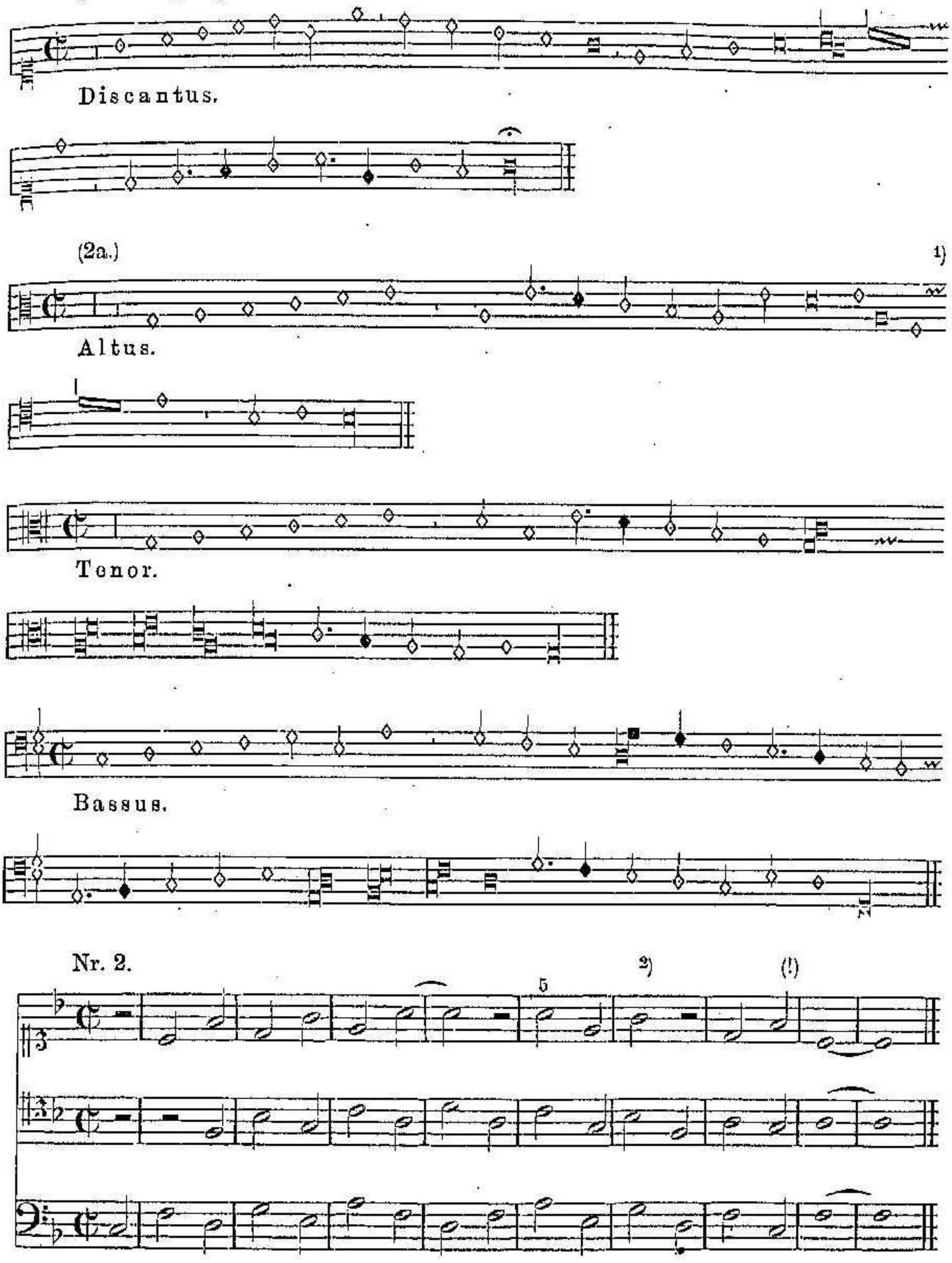


1) Mart. Agricola, *Ein kurtz Deudsche Musica*, 1528. Fol. V[a]. Alle in den Anmerkungen angeführten Parallelstellen zeigen wörtliche Übereinstimmung.

2) Listenius, *Rudimenta*, fol. A VI[b].

Aliud Exemplum in Mensurali.

[Übertragung Nr. 3.]

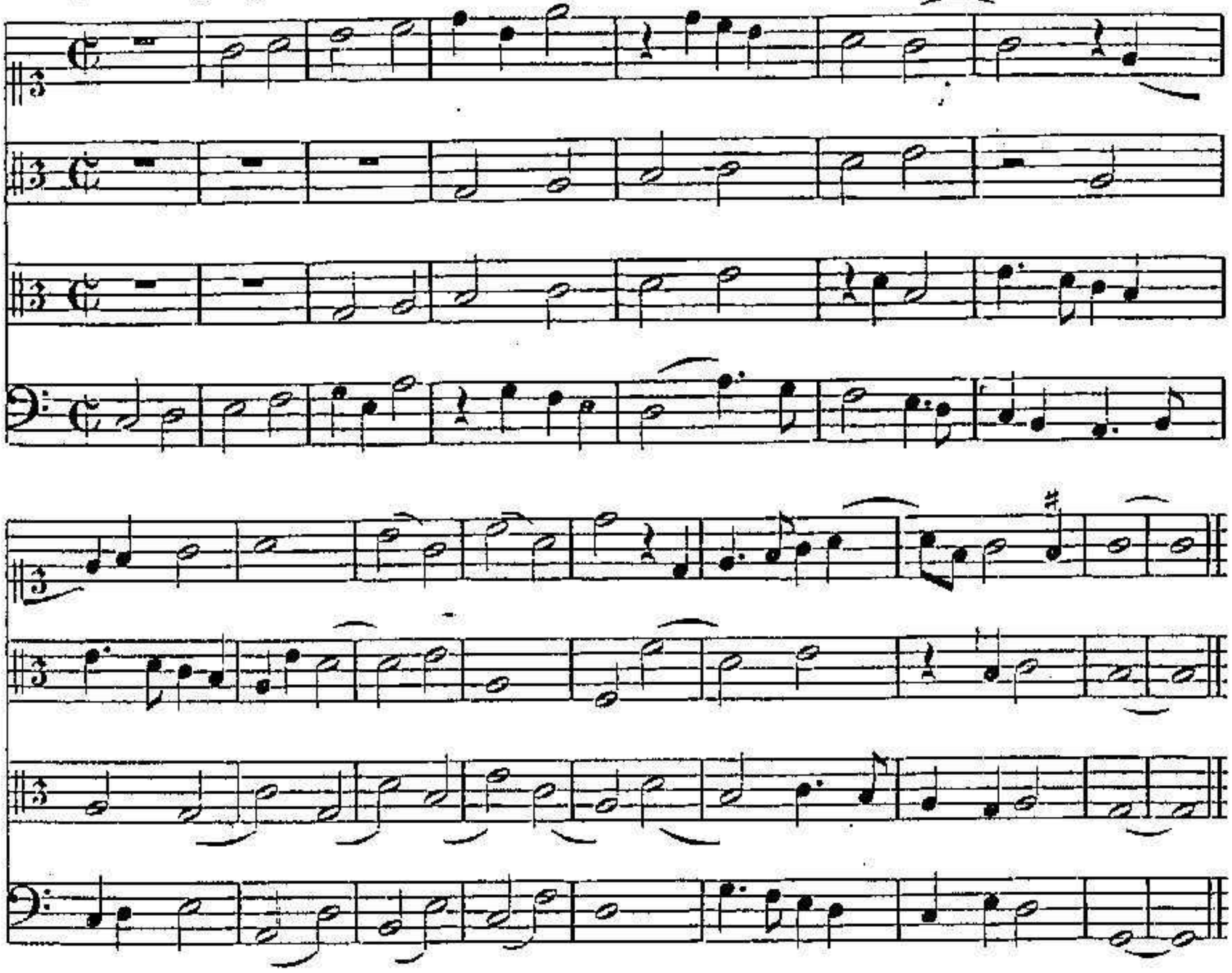


Nr. 2.

1) Hier hat der Schüler zunächst versehentlich einen Breviswert geschrieben und ihn dann durch diagonale Durchstreichung halbiert.

2) Über diese Oktavparallelen siehe die Einleitung. Das Schülerhafte ist noch auffallender, wenn man bedenkt, daß die richtige Verbesserung durch die Sequen-

[Übertragung Nr. 3.][1])



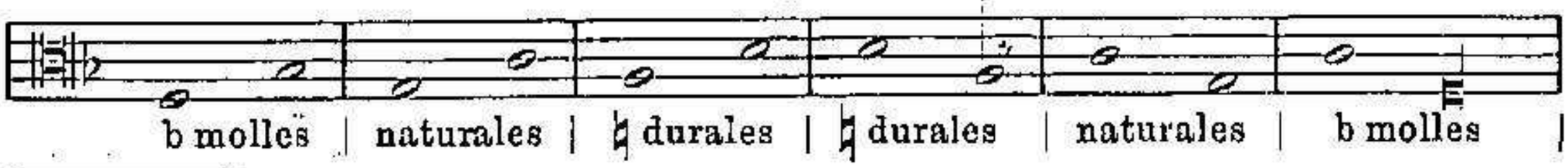
(2[b]) Von vntterscheid der stymmen[2]).

Aus den obgemelten sechs stymmen werden zwo *bmolles* genant, als *vt / fa /*, den sie werden, linde, sanfft liblich vnd weich gesungen, sie sindt auch einerley natur vnd eigenschafft, dorvmb wo eine gesungen wirt mag auch der andre gesungen werden /

fa vnd *sol* mittelmessig werden *naturales* genant, darvmb das sie einen mittelmessigen laut von sich geben nicht zu linde noch zu gar scharff

Mi vnd *la* heyssen ♮ *durales*; das sint hart vnd scharffe stymmen, dan sie mussen menlicher vnd dapfferer gesungen werden dan die andern.

Exemplum



zen in allen Stimmen für jeden Geübteren ohne weiteres gegeben ist. Daß seine Lösung falsch war, konnte Donat schon an der durch (!) hervorgehobenen Stelle sehen.

1) Man beachte die Übereinstimmung des Themas mit Beispiel Nr. 1. Der noch heute geltende pädagogische Grundsatz, auf ein Thema möglichst viel zu kontrapunktieren, tritt hier im Keim zutage.

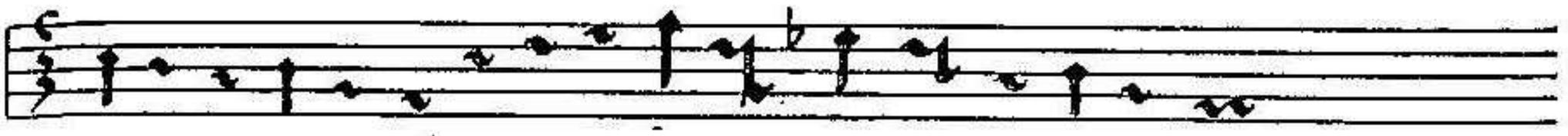
2) Agricola, a. a. O., fol. VI[b]. Der zweite Abschnitt ist falsch. Er lautet bei Agricola: »*Re* vnd sol werden mittelmessige oder natürliche stymmen genennet« usw. Der Fehler und die eigentümliche Wortstellung deuten darauf hin, daß der Satz schnell nachgeschrieben ist.

(3ª) *Exempla*, wie man die gesang erkennen mag[1]):

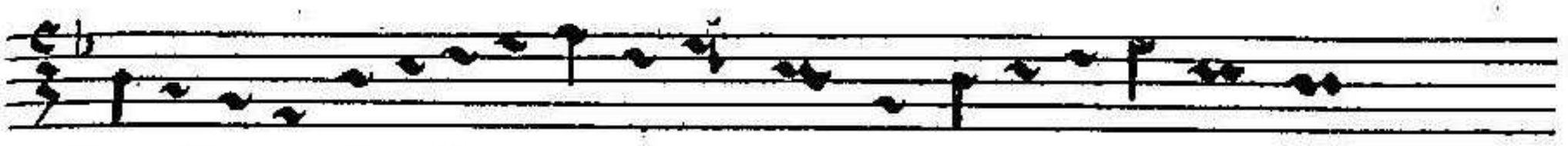
Naturalis

bmollis

♮ *duralis*



(3ᵇ) *Naturalis cum* ♮ *durali*[2])



Naturalis cum bmolle.

(4ª) Was der gesang sey.

Gesang ist ein auff vnd nidersteigen In den vorgenanten stymmen vnd ist dreyerley

Hart	der hatt im	*b fa* ♮ *mi*	*mi*
weich		*b fa* ♮ *mi*	*fa*
Erticht		*Elami* vnd *alamire*	*fa*

Aus dem ist zu mercken ob der gesang hart oder weich sey. Da wirt in dem *b fa* ♮ *mi* die warheit gespüret, dan als offt im *b fa* ♮ *mi*, *mi* gesungen wirt, so heisst er hart, das ist *cantus* ♮ *duralis*, so aber *fa* gesungen wirt, heist er weich, das ist *cantus b mollis.*

Wan aber *mi* oder *fa* im *b fa* ♮ *mi* sol gesungen werden, vorstand bey dem Zeichen ♮[3]). Wo das im gesang gefunden wirt, sol man singen *mi*, vnd so das rotunde *b* vorzeichnet ist, so singt man *fa.*

(4ᵇ) Von den schlüsseln oder *clavibus* zu latein genant[4])

Sintmal kein gesang on erkentnis der Schlüssel mag recht erkent oder gesungen werden, so ist von noten zu wissen, was *clavis* oder ein schlüssel, hir in der musica genant wirt.

---

1) Man beachte, daß in unserem Studienheft zwei verschiedene Einteilungen der Hexachorde gegeben sind. Während hier die hergebrachte Teilung gewahrt ist, tritt auf fol. 4ª eine neue auf, die jedenfalls durch Spangenberg's oben angeführte Skalenteilung verursacht ist.

2) Hinzuzufügen: *cum b molle*, also eine Mischung aller drei Arten.

3) Der Satz ist jedenfalls durch eiliges Nachschreiben so verstümmelt.

4) Agricola, a. a. O. fol. IVᵇ und Vª.

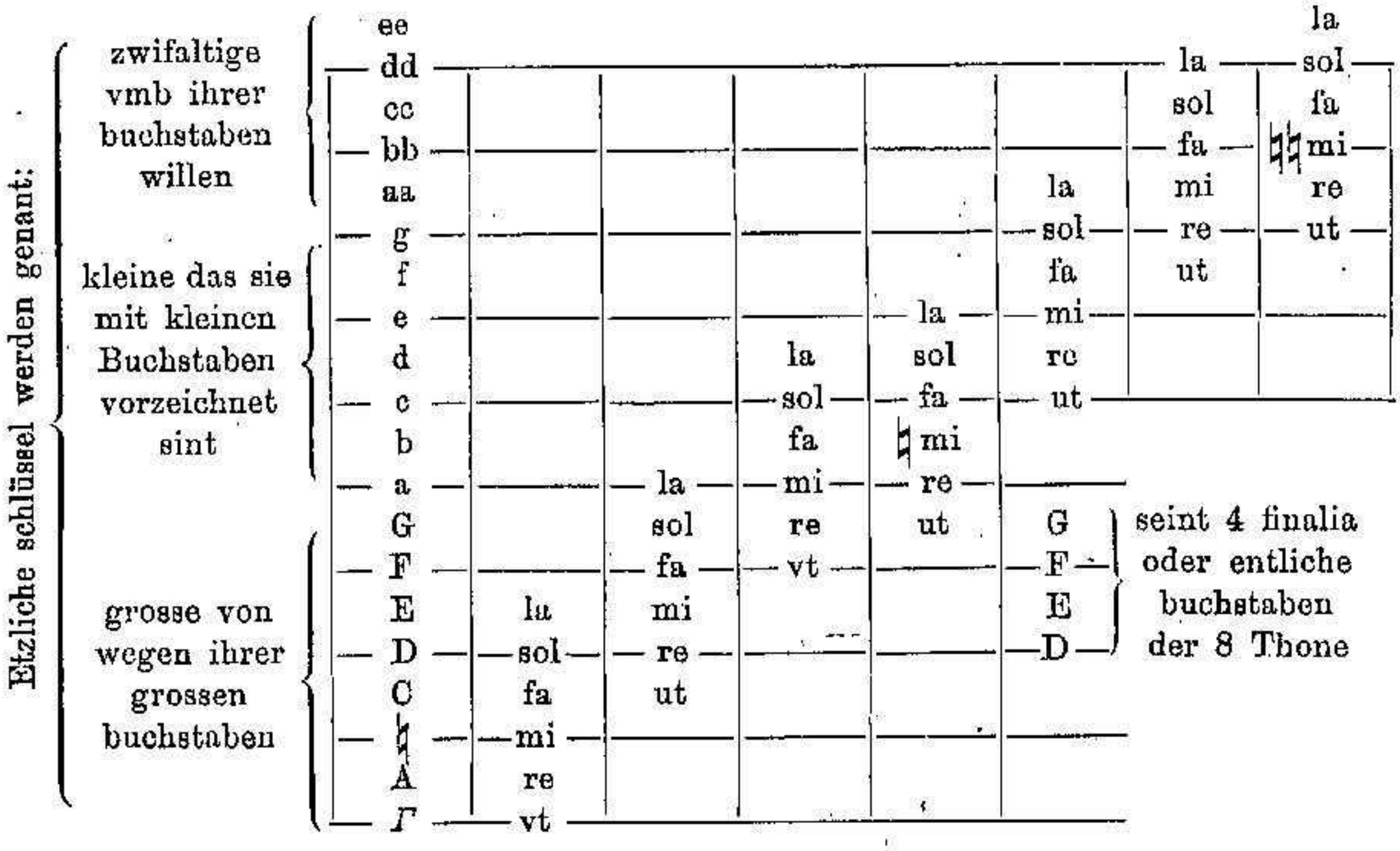
Clavis ist ein Buchstaben, zusamen gesetzt [aus] einem oder mehr Zeichen der stym̄en, dan der anfang eines ezlichen *clavis* ist ein buchstabe, vnd was hernach folget, oder das ende, ist ein Zeichen der styme / .

Als g solreut ist ein *clavis*, sein anfang ist der buchstabe *g* und was im nachfolget, auch das ende, das sint zeichen der stymmen, als *sol*, *re*, *ut*, also geschicht es mit allen andern.

Sie werden aber darvmb schlüssel genant zu gleicher weiss, wie man mit einem eissern schlüssel zuvor schlossenes (5a) gemach auffschleust vnd kommt zu erkennung der dink die dorynne verschlossen seint, also kom̄et man auch durch die schlüssel in der musica zum erkentnis disser Dingk, das ist der noten, welche verschlossen ligen zwischen den linien vnd spacien, darumb mag niemande einen gesang recht singen oder verstehen er wisse dan die eigenschafft der schlüssel.

Es seint aber zweintzig claves im gemeinen gebrauch als *Γ ut A re ♮ mi C* — wie hernach in den leitern oder scala folget, Man mag ihr auch wol mehr brauchen, In dem figural gesang vnd Instrumenten, nicht alleine vntter dem *Γ ut*, sondern auch vber das *ee—la*.

Folget die Leitern oder Scala [1]).



Endet sich der gesang im $\left\{\begin{matrix}G\\F\\E\\D\end{matrix}\right\}$ so ist er $\left\{\begin{matrix}7\\5\\3\\1\end{matrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{matrix}8\\6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ toni [2]).

---

1) Agricola, a. a. O. fol. VIIb.

2) Auf einem Rand der als Umschlag dienenden Meßbuchseite findet sich außerdem:

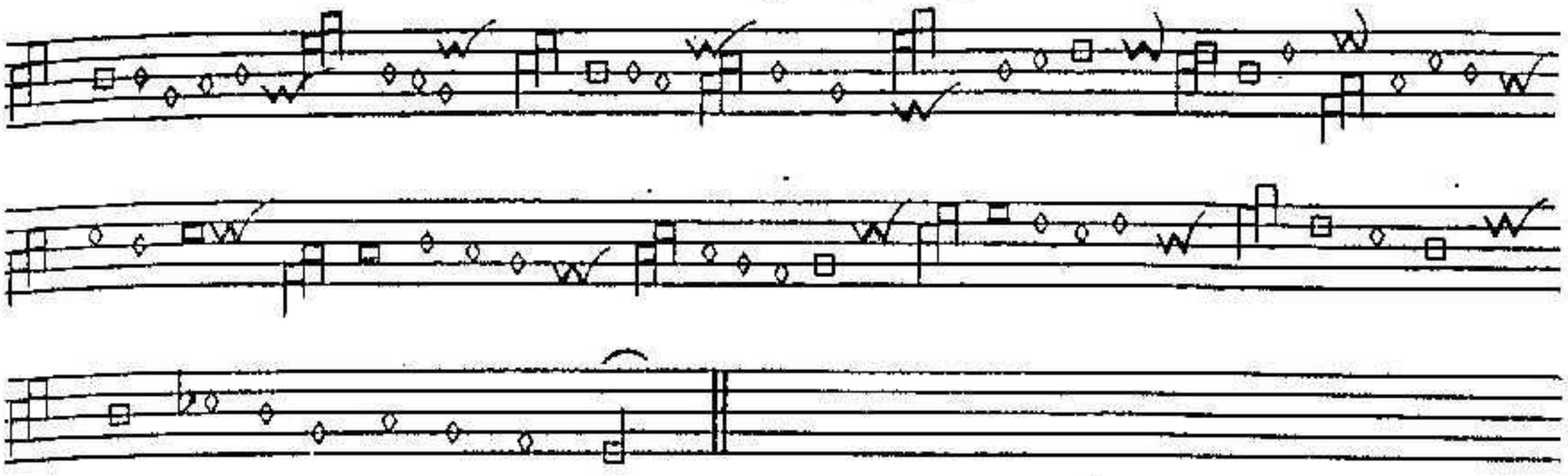
Cantus qui terminat in $\left\{\begin{matrix}D\\F\\E\\G\end{matrix}\right\}$ *est* $\left\{\begin{matrix}7\\5\\3\\1\end{matrix}\right\}$ *vel* $\left\{\begin{matrix}8\\6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ *toni irregularis qui aliter ut alibi terminatur irregularis vocitatur.*

Sannemann a. a. O. S. 100 führt eine gleiche, nur in den Worten etwas abweichende Tabelle aus Spangenberg's *Quaestiones Musicae* auf.

(6a) Eine kurtze Regel von der octaven.

Wo aber ein gesang vber daz *Vt* oder uber daz *ee la* ging, soll nit anders, dan wie zu irer octaven gesungen werden, weil in allen octaven gleiche weise der vorenderung gehalten wirt.

De clavium Transpositione paradigma.



(6b) Von dem vorzeichenten Schlüssel[1]).

dd	Dd la sol	dd	dd la sol
g	g sol re ut	♭ g	g sol re ut
c	c sol fa ut	♭♭	c sol fa ut
♭3	F fa ut	♭♭♭	F fa ut
Γ	Gamma ut	Γ	Γ maut
Im chorali also werden sie genant		Im figurali, also werden sie genant	

Also werden sie gezeichnet

Einvbung der sechs stymen.

Exemplum Im harten gesang ♮ *durali.*

(7a) *Exemplum in cantu b molli.*

sequitur exercicium ut supra fol. 1.

1) Diese Tabelle ist, etwas vereinfacht, aus Agricola entnommen, a. a. O. f. VIIIb.

Von vorenderung der Stymen [1]).

[1.] Vorenderung ist eine styme in die andre zu vorwechselen, vmb auff vnd nidersteigen des gesangs erfunden, dieweil der Stymen dazu gebraucht alzu wenig sint.

[2.] In der verwandelung der sillaben, braucht man gemeniglich der zwo stymen *re* vnd *la*, *re* im aufsteigen, *la* im nidersteigen.

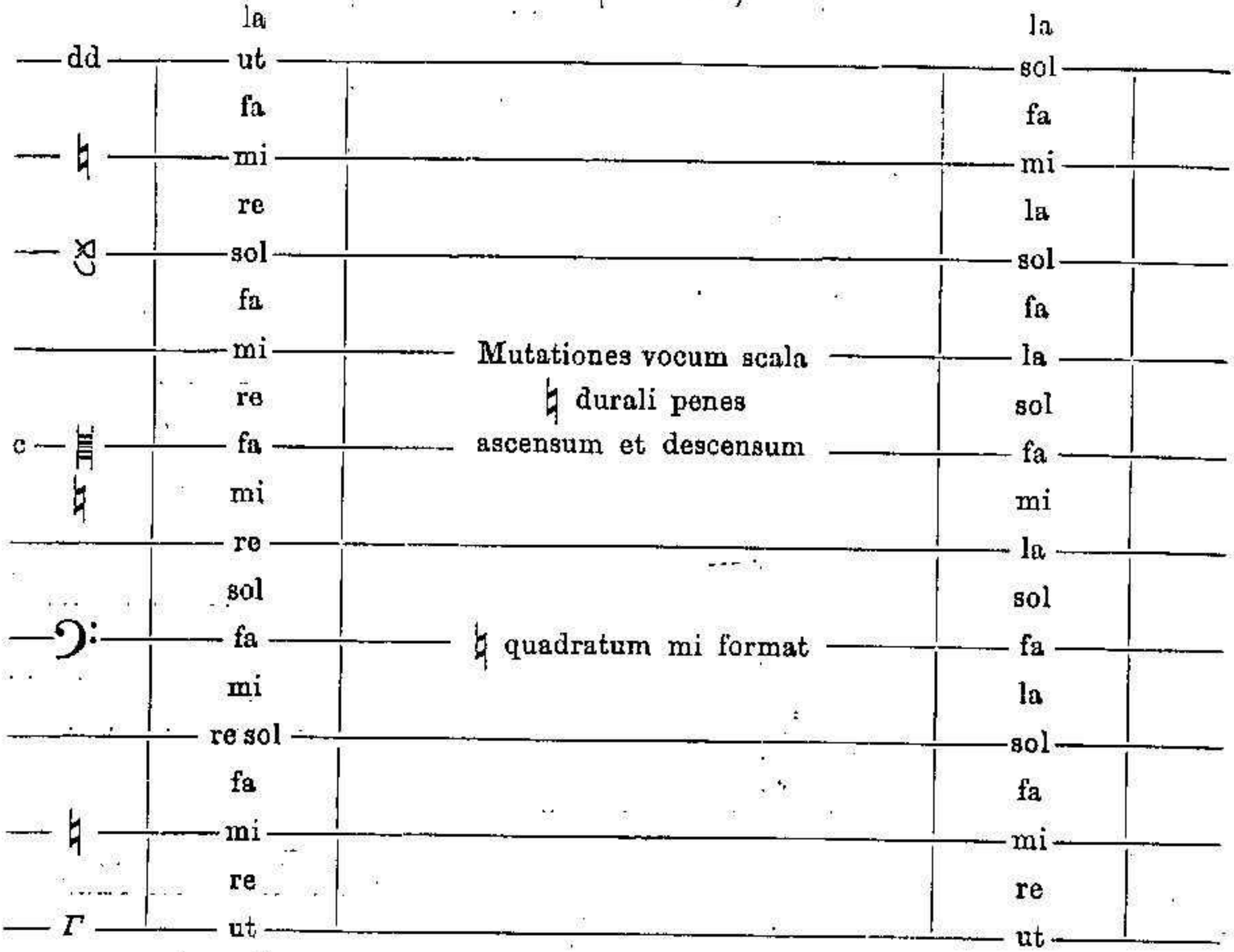
[3.] Also komet dan ein iegliche vorenderung oder mutation in der tercia fur dem *fa explicite vel implicite*.

[4.] Es sollen auch die *claves* vnd *loca* gemerckt werden, da die *mutationes* geschehn.

[5.] Es soll keine vorwandelung geschehn es sey dan von nöten.

(7[b]) Scala ist ein gewisse erkenntnis wie *mi* vnd *fa* ym *b fa* ♮ *mi* vnd seinen octaven sol gesungen werden [2]). Darumb heisst eine *h duralis*, die ander *b mollaris* die erste wirt erkent durch ♮ *quadratum* die ander durch *b rotundum*.

Scala ♮ *duralis* [3]).



1) Agricola, a. a. O., fol. X[b] u. XI[a]. Die Reihenfolge der fünf Sätze ist verändert. Bei Agrícola folgen sie so aufeinander: 1. 5. 2. 3. 4.

2) Spangenberg, a. a. O., fol. B. *Quid est Scala musicalis? . . . est vocum, mi et fa, in b fa* ♮ *mi et octavis eius cognitio.*

3) Spangenberg, a. a. O. B II[a].

(8a)

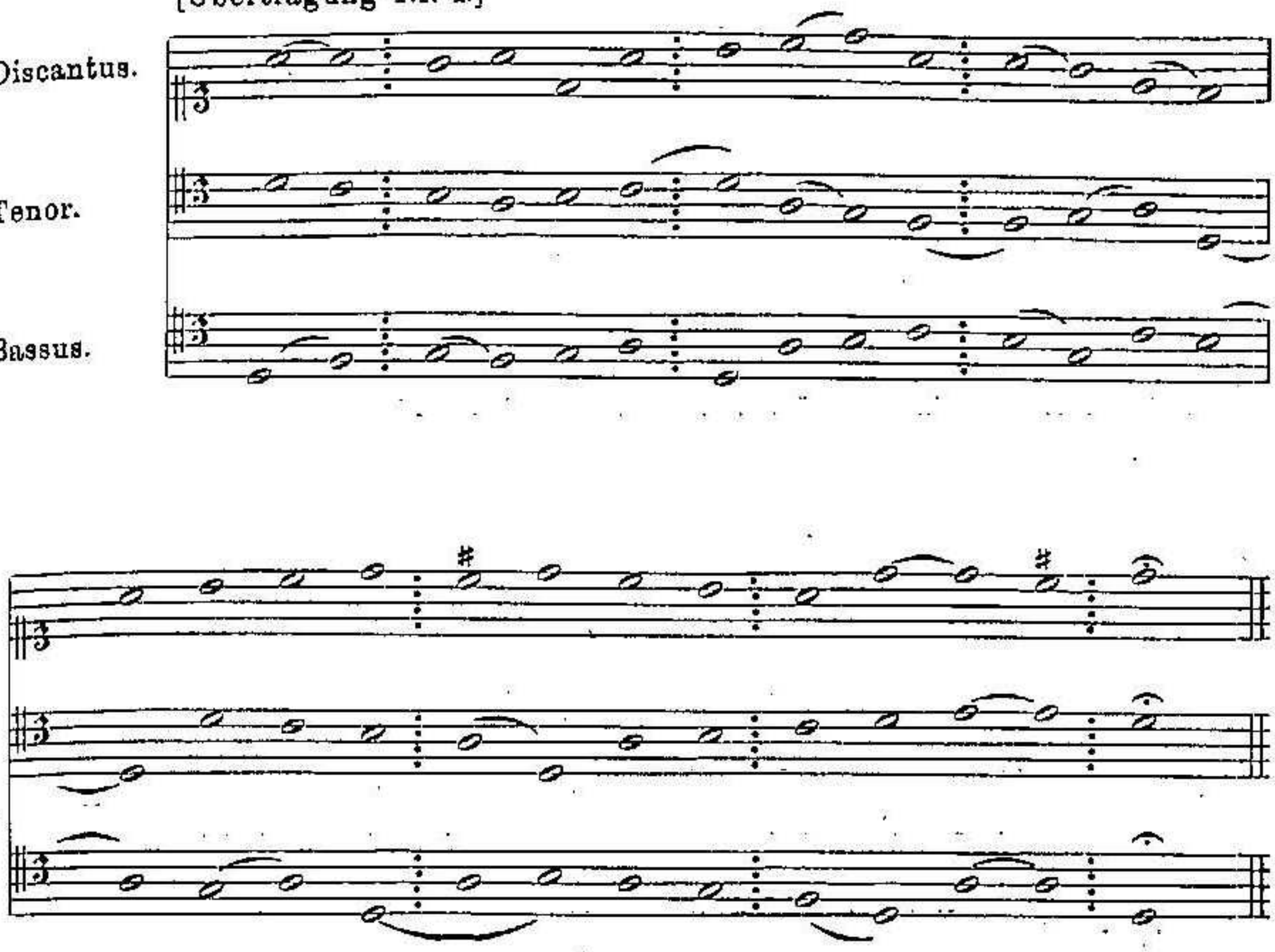
Exemplum de ♮ durali[1]).

[Übertragung Nr. 4.]

Discantus.

Tenor.

Bassus.



Aliud Exemplum[1]).

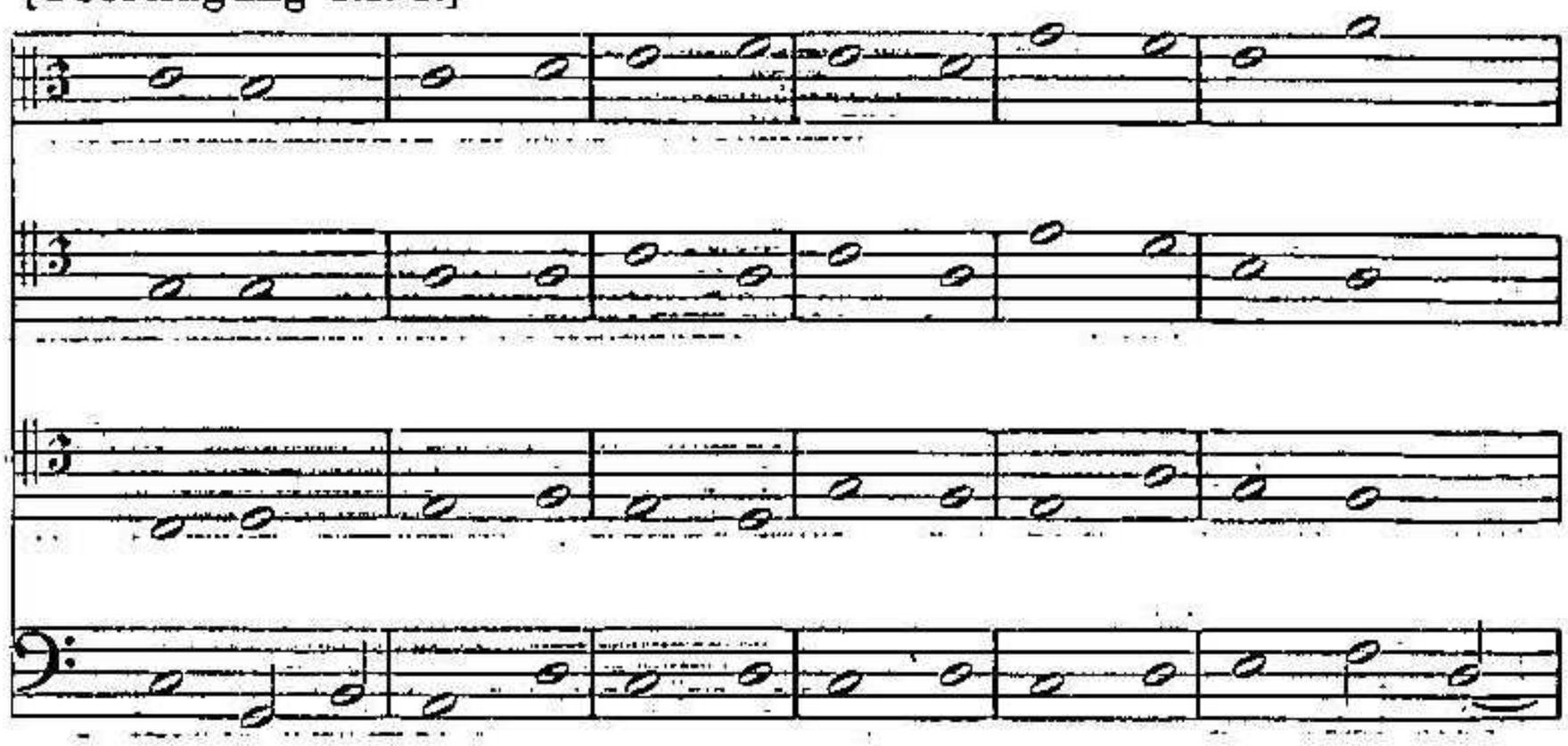
[Übertragung Nr. 5.]

Discantus.

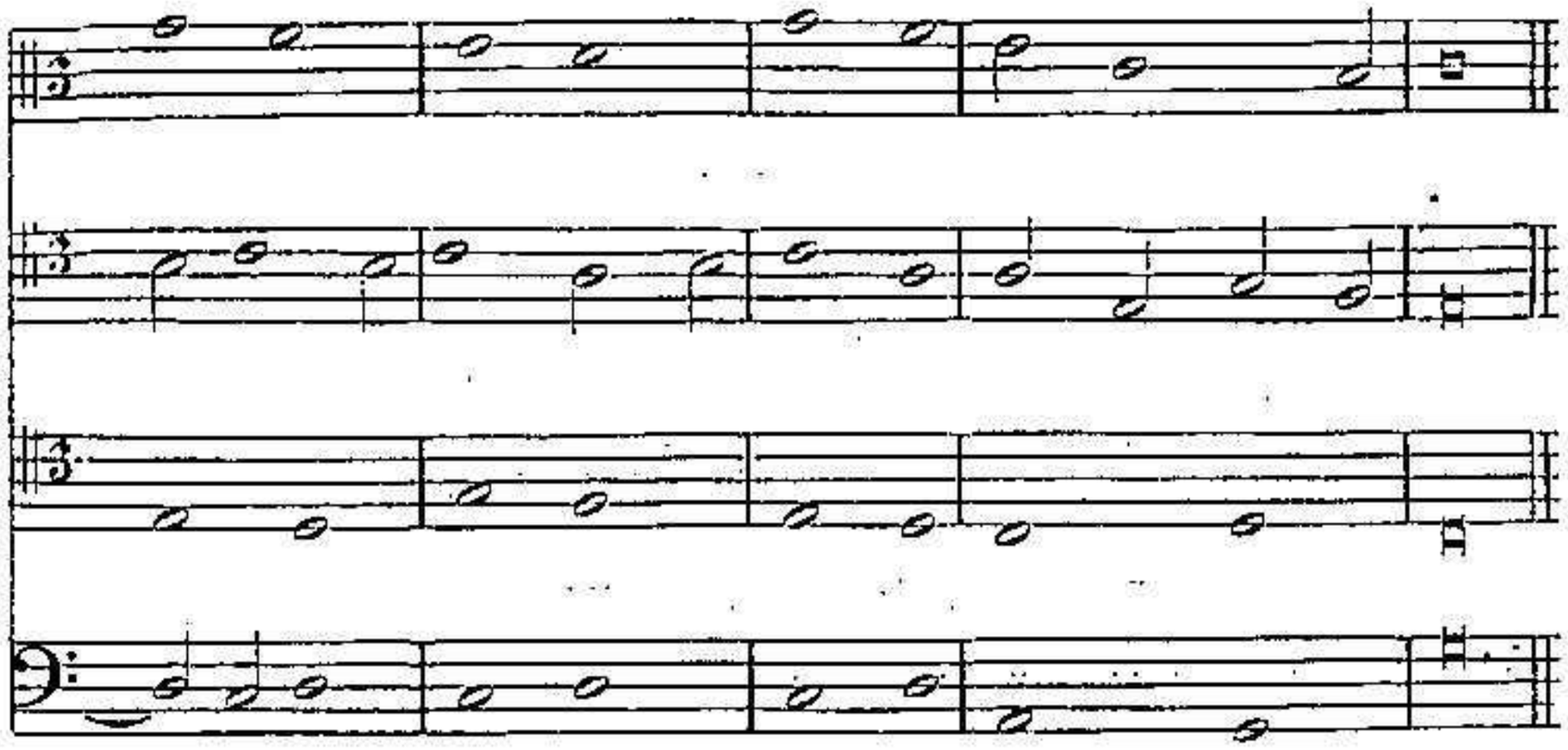
Altus.

Tenor.

Bassus.

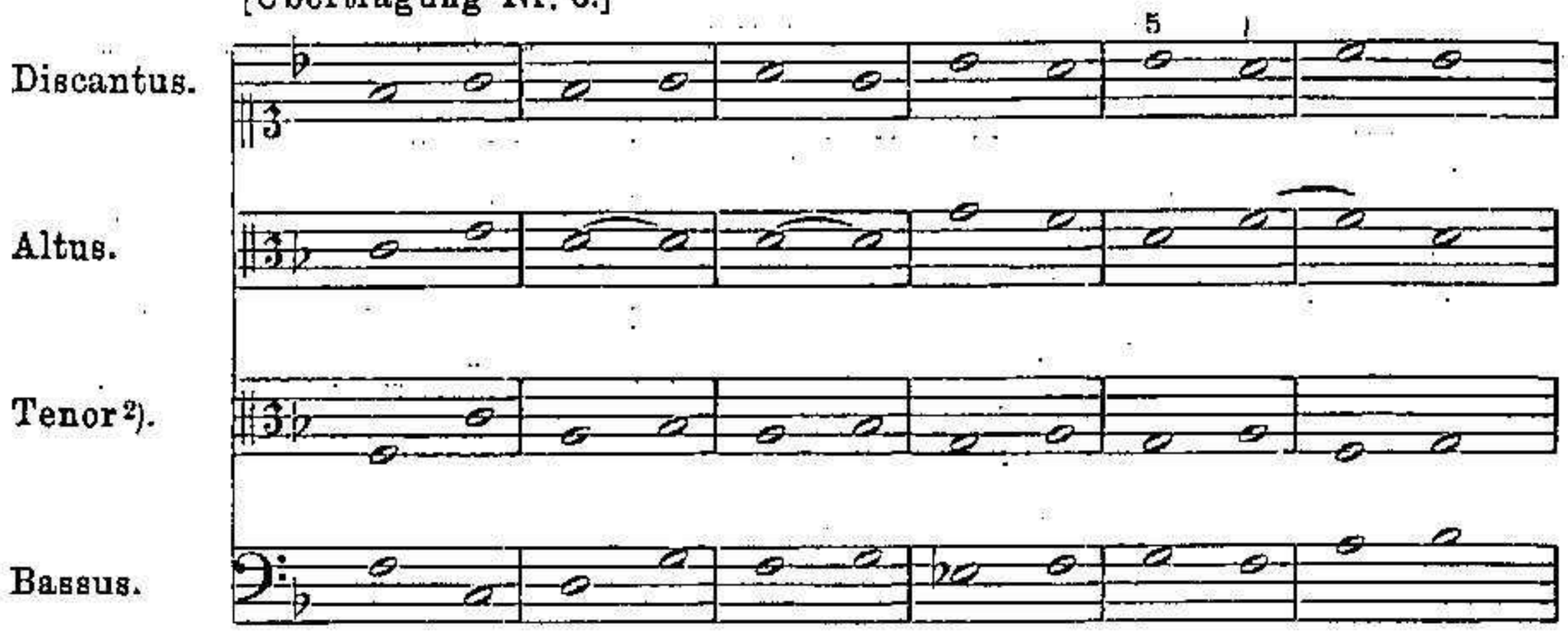


1) Original in Choralnotation, die aber die Kaudierung nach oben zur Bezeichnung des halben Wertes aufweist. Hier erscheint der alte *cantus naturalis* mit dem *durus* zusammen unter ♮ *duralis*.



(8^{b}) *Exemplum vom b moll* [1]).

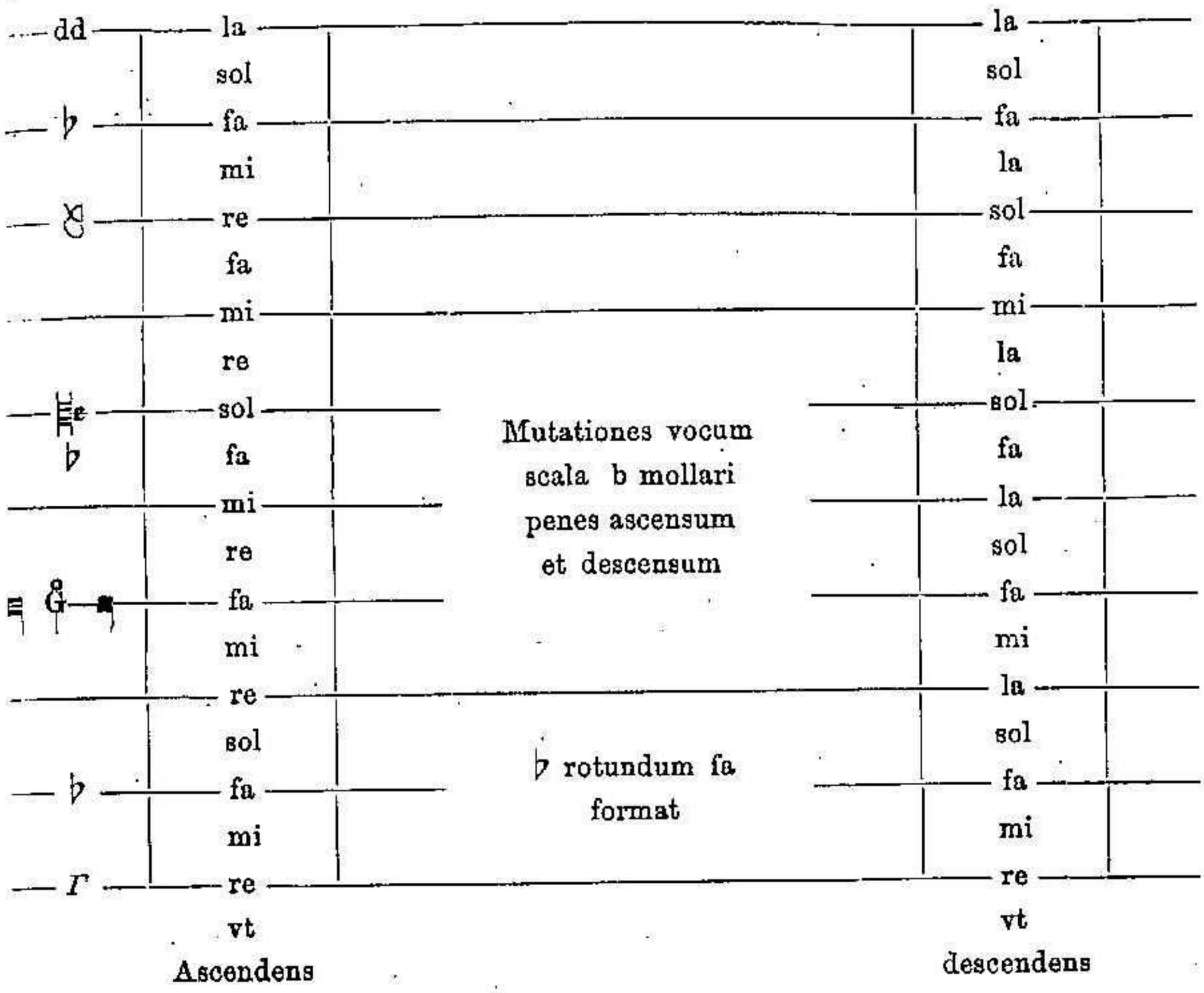
[Übertragung Nr. 6.]



1) Original wie Nr. 4 u. 5.

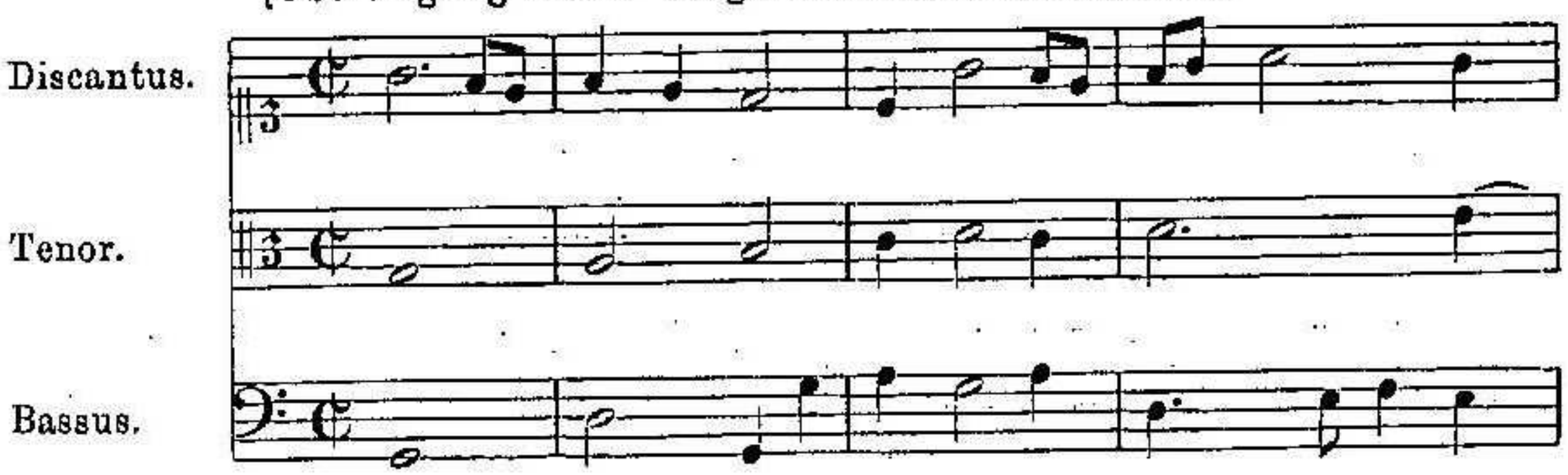
2) Der Tenor hat im Original zwei Notenwerte zu wenig. Sie sind in Takt 7 eingeschoben.

(9a) *Scala bmollaris*[3]).

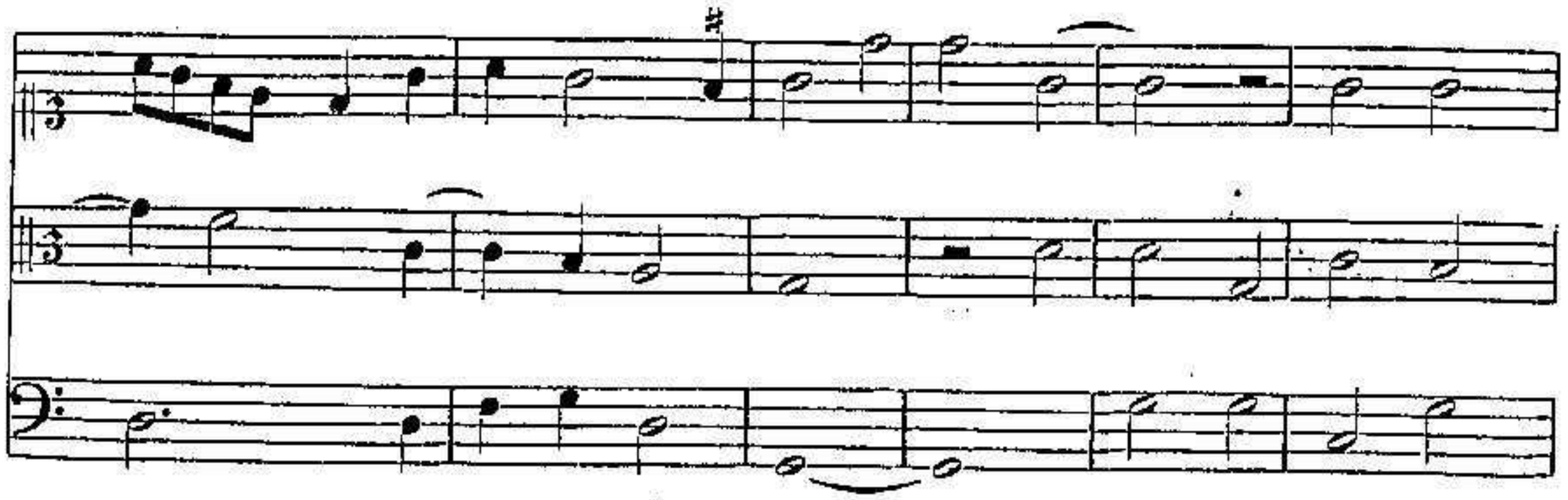


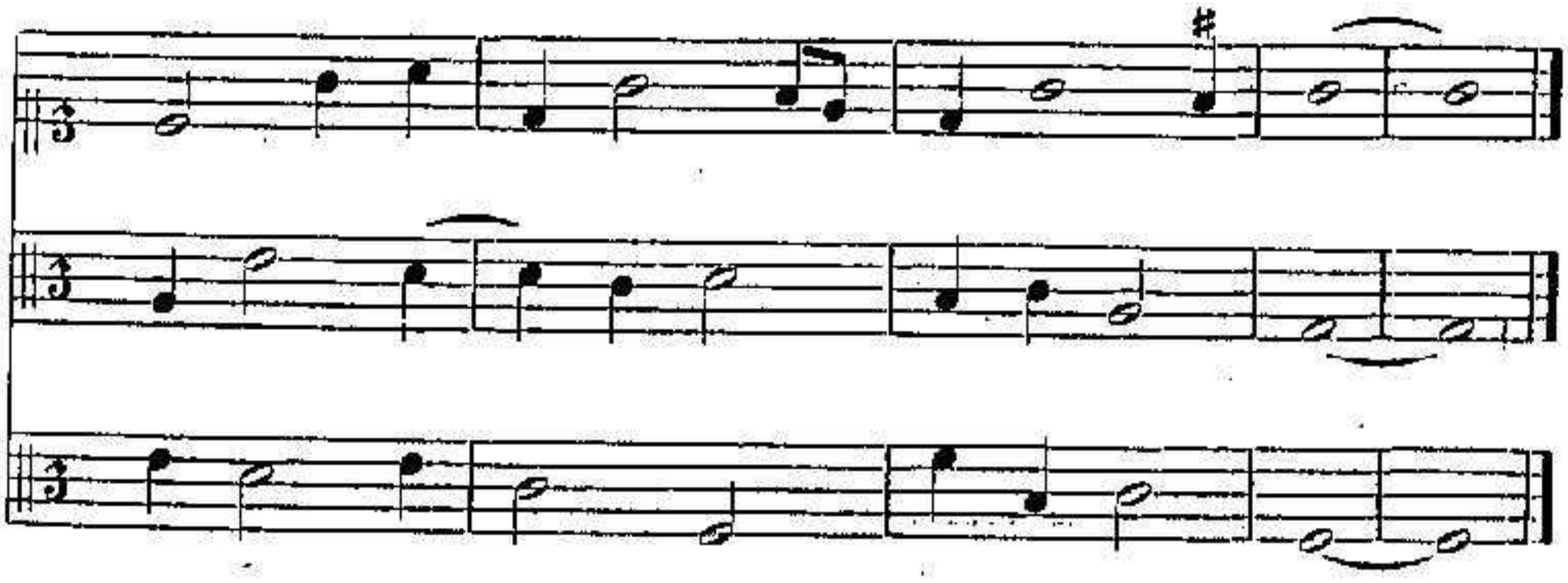
(9b) *Exemplum de ♮ durali.*

[Übertragung Nr. 7. Original in Mensuralnotation.]



1) Spangenberg, a. a. O., B IIb.





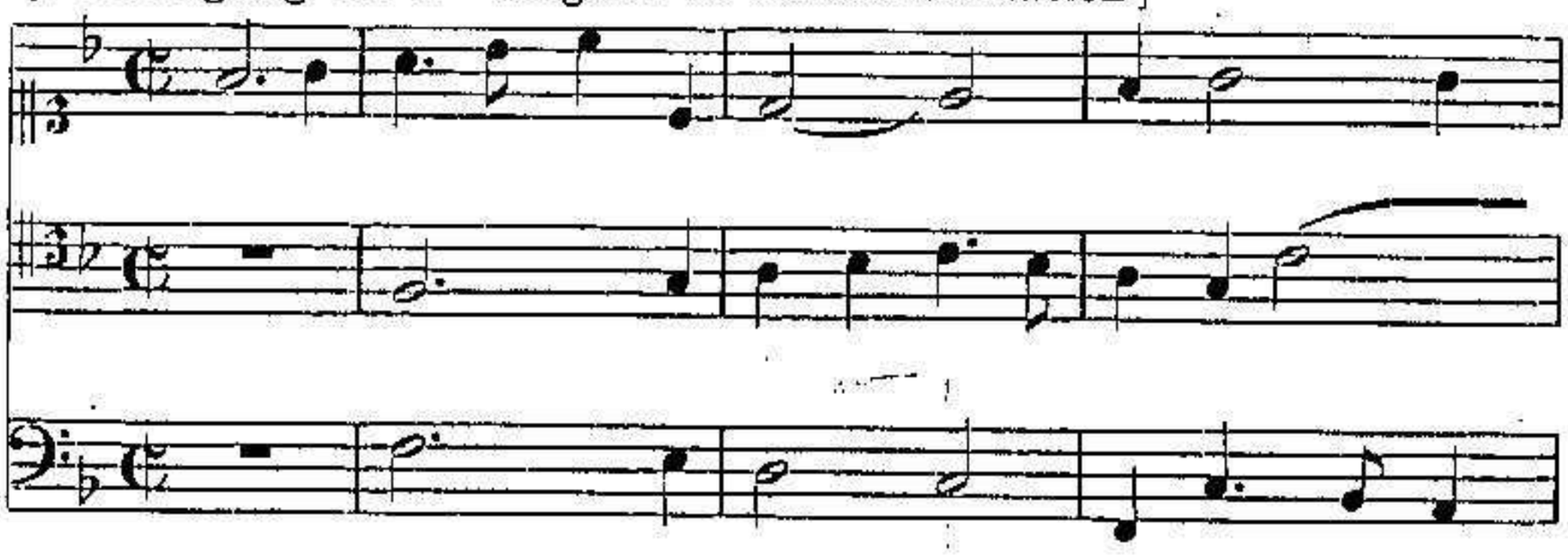
(10ª) *Exemplum de bmollari.*

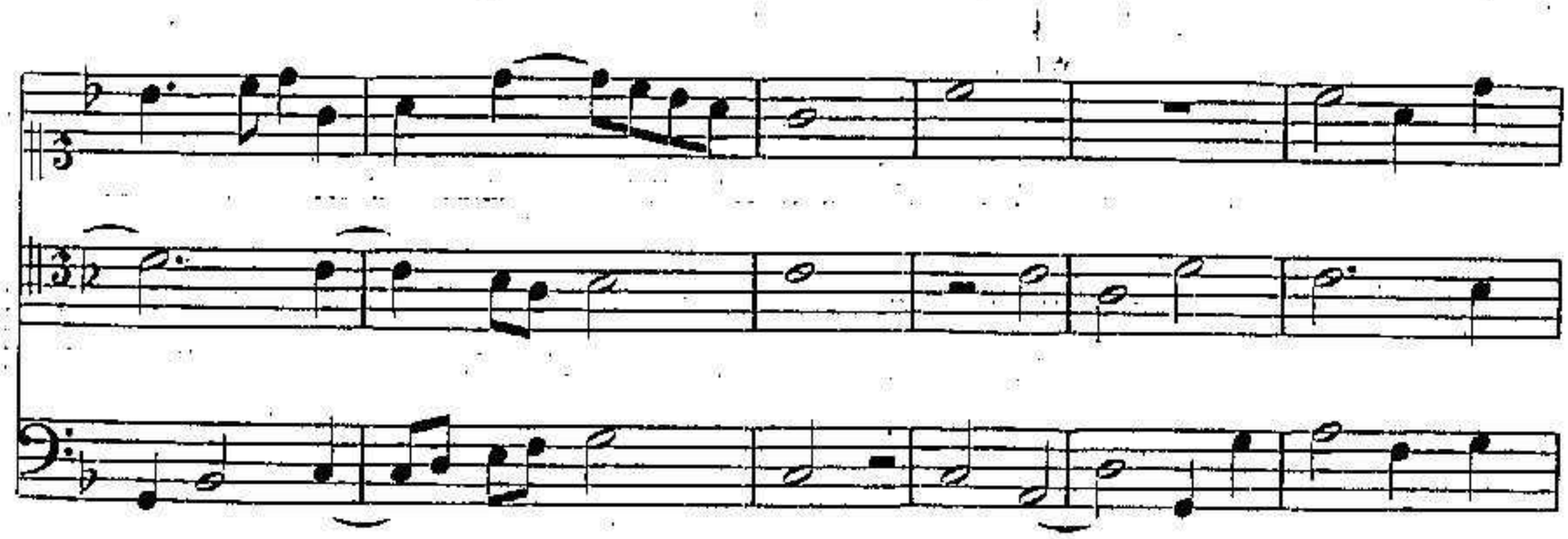
[Übertragung Nr. 8. Original in Mensuralnotation.]

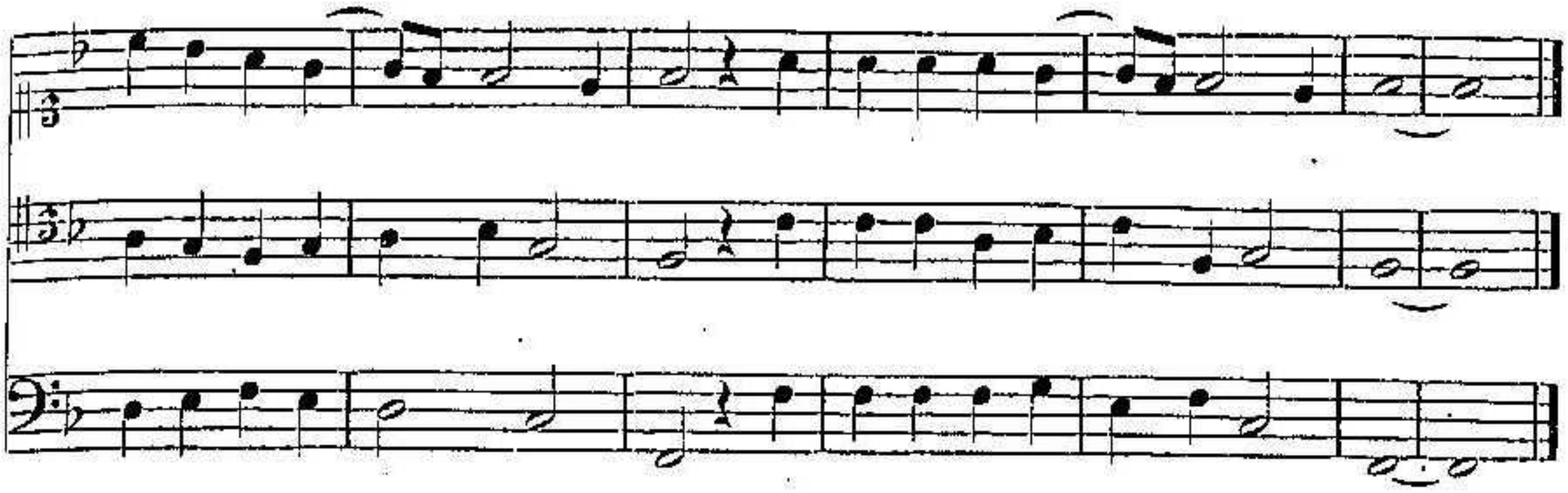
Discantus.

Tenor.

Bassus.



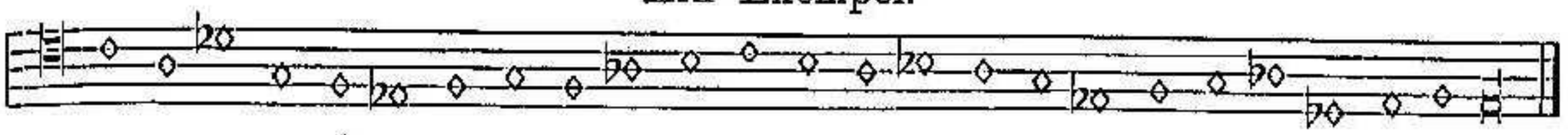




(10b) Von der ertichten musica

Der ertichte gesang ist, welcher mit ertichten stymmen gesungen wirt, vnd in einem *clave* nicht erfunden wirt auch nicht in seinen octaven. Also wan ich im *E* oder *A* vnd Im *G* oder *C la* singe, do wirt ym *a* kein *fa* gefunden.

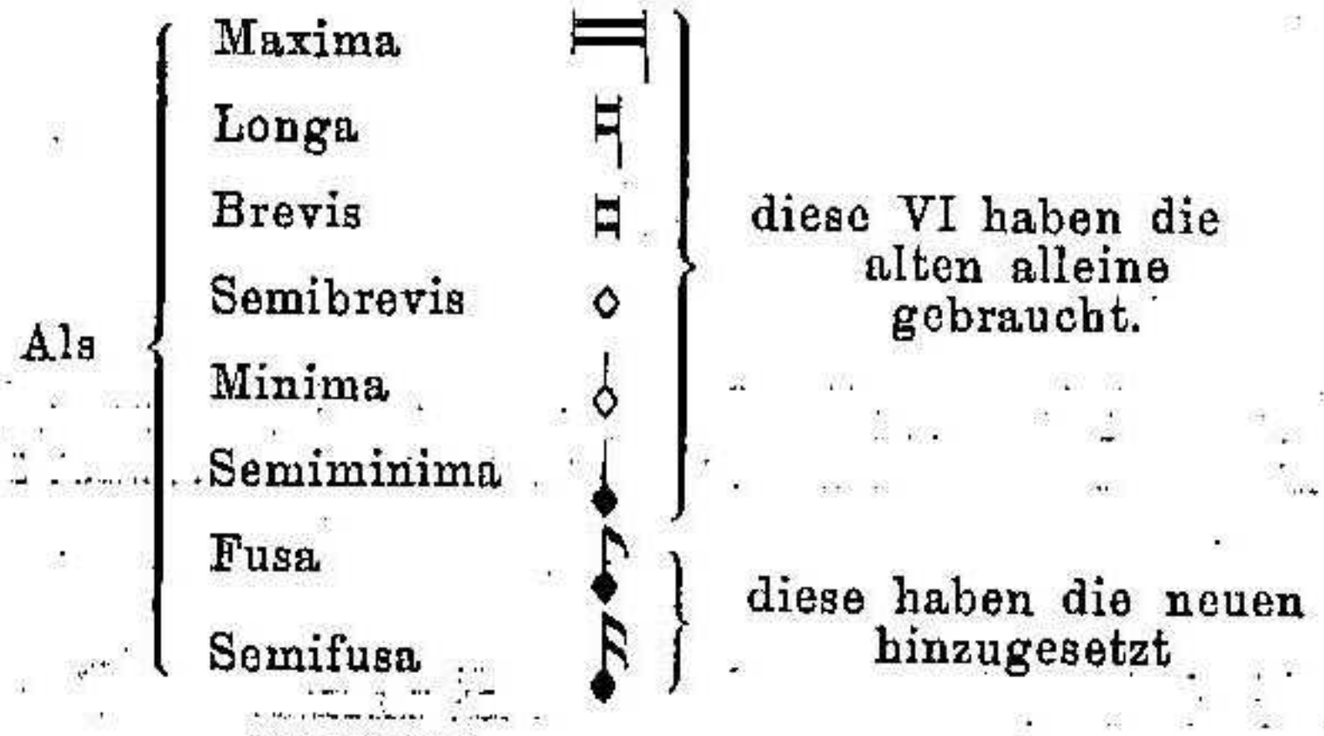
Ein Exempel.



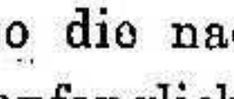
(11a) *Musica Mensuralis.*

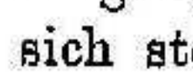
Ist ein Kunst, die mit dreien grundtfesten vorbunden ist, als *modus / tempus / prolatio.* Wer die kunst lernen wil, der sol fleissig auffmerken vnd folgen.

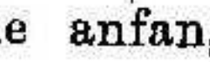
Zu dem ersten von achterley geschlecht der Noten

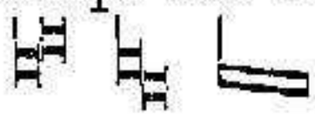


(11b) Zum andern von den anhangenden noten Ligaturen genent.

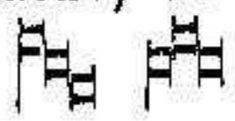
Eine jegliche nota in der ligatur, sonder ein strichlein oder schwantz, ist Longa, so die nachfolgende herabhanget, also 

Ein iede anfangliche note sonder strichlichen ist Brevis so die nachfolgende vber sich steiget also 

Ein iegliche anfangliche not mit einem strichlein avff der linken seiten herabgezogen aber hangende ist brevis also 

Ein jegliche anfangliche not, so ein strichlein hatt vff der linken seiten hinauff ist semibrevis mitsampt der negsten darnach, sie steige vber sich oder under sich also 

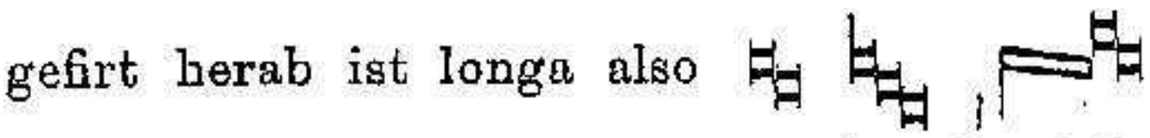
Von den mittel noten

Eine jede nott in der ligatur, so funden wirt zwischen der erstin vnd letzten ist Brevis also 

(12a) Von diser regel werden nachfolgende in der ligatur ausgenommen, also

Von den letzten oder end noten.

Die letzte nott gefiert vber sich steigende ist brevis. sein also

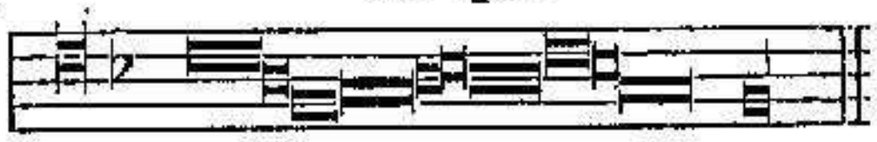
Die letzte nott gefirt herab ist longa also 

Die letzte nott vberort vorzeichnet vnder sich oder obersich steigende ist brevis also

Von der Maxima.

Maxima verlest ihr geltung nicht, sie stehe wo sie wül

Exempel

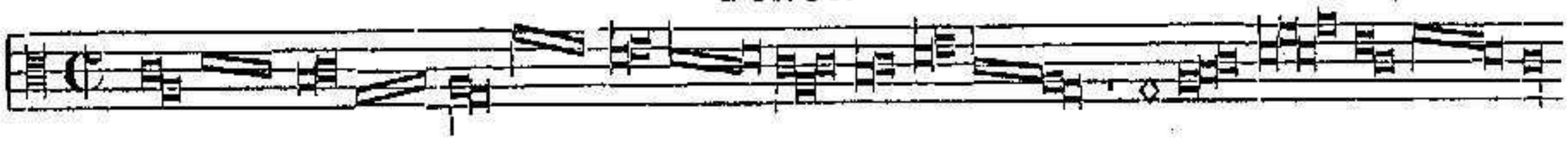


von der maxima.

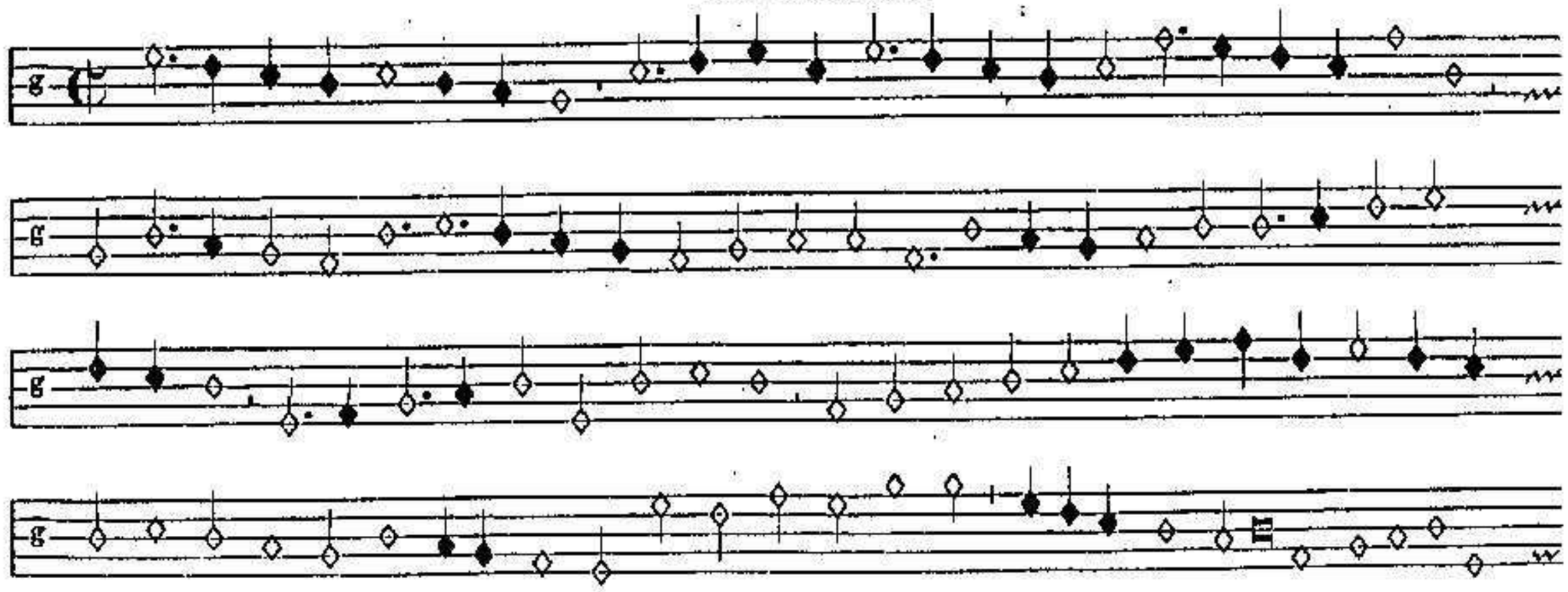
(12b) Einvbung der vorgenannten Regulen

[Übertragung Nr. 9.]

Tenor.



Discantus.



(13 a)

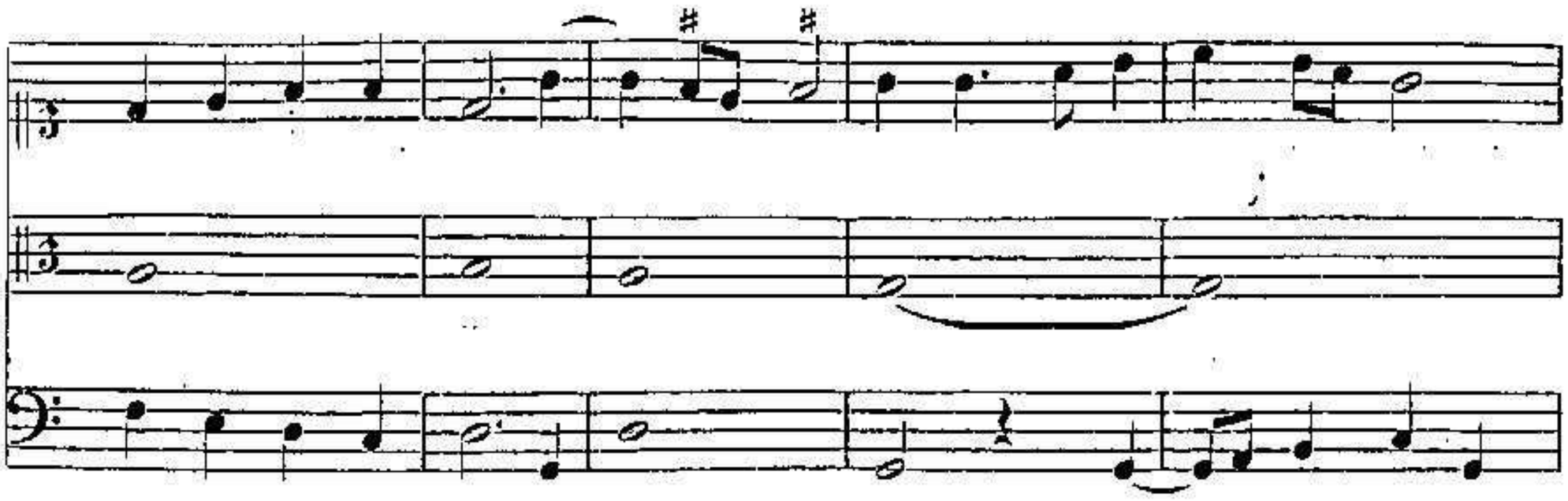
(? ? ?) 1)

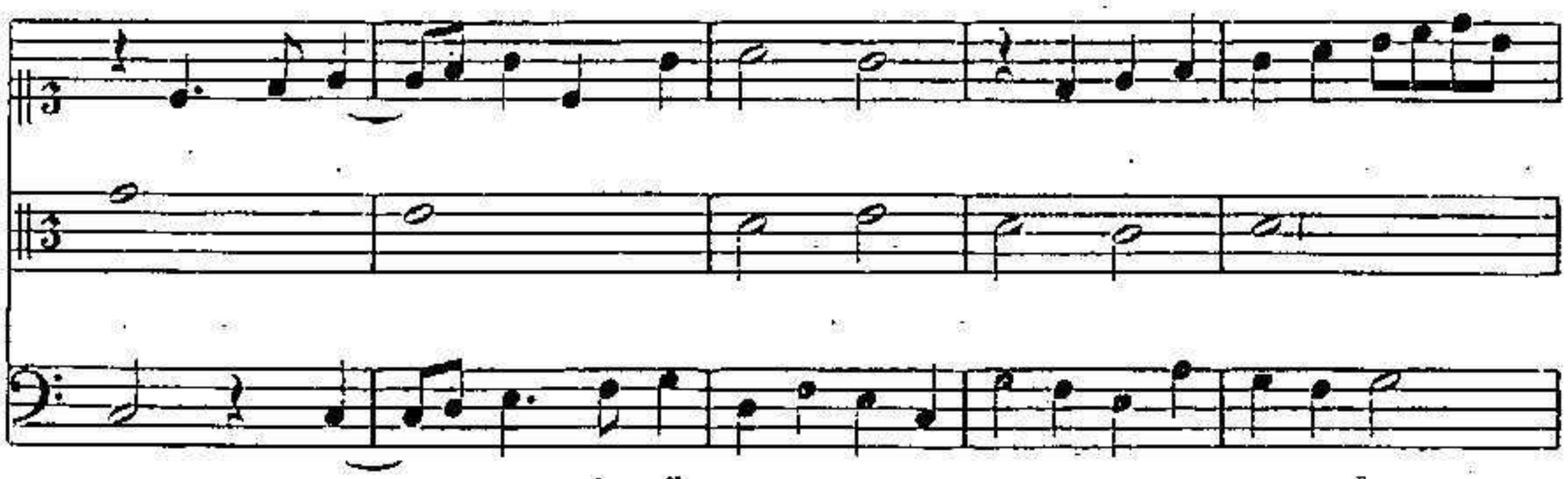
Bassus.

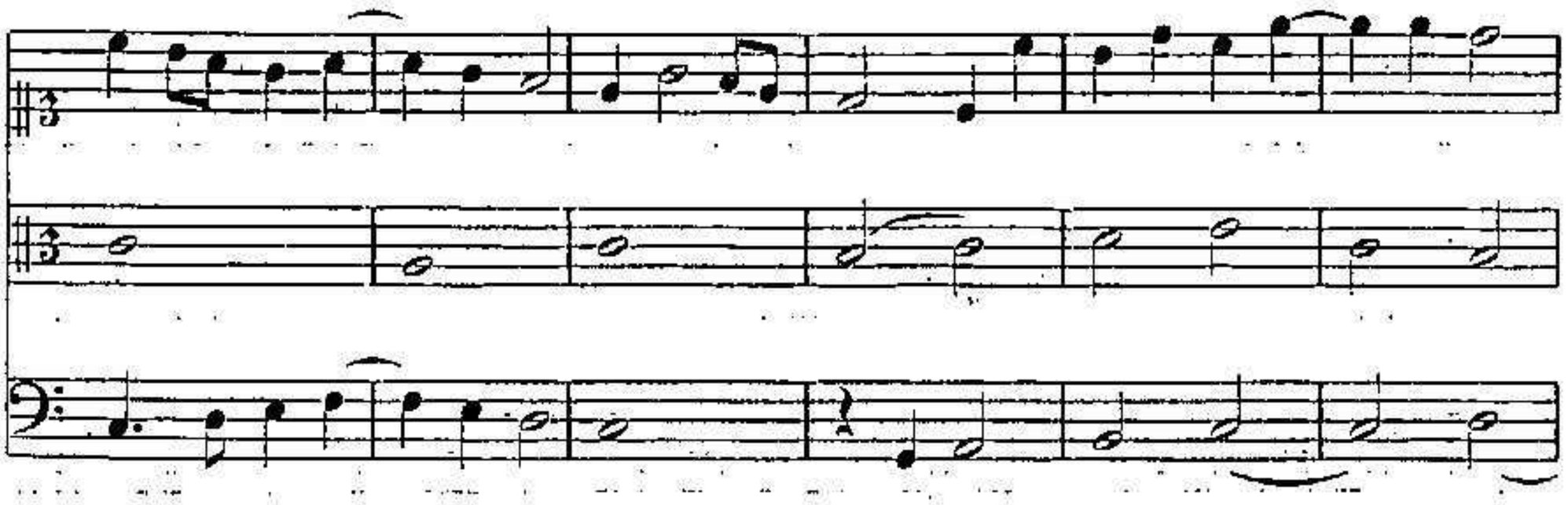
(?)

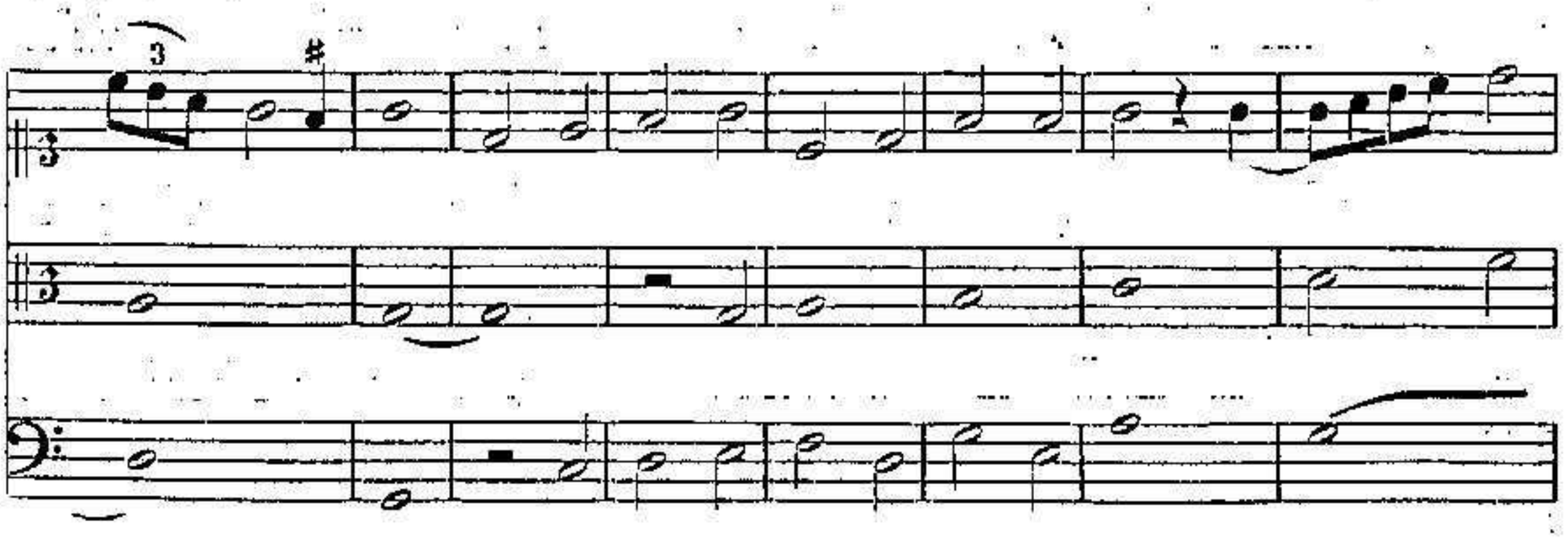
[Übertragung Nr. 9.]

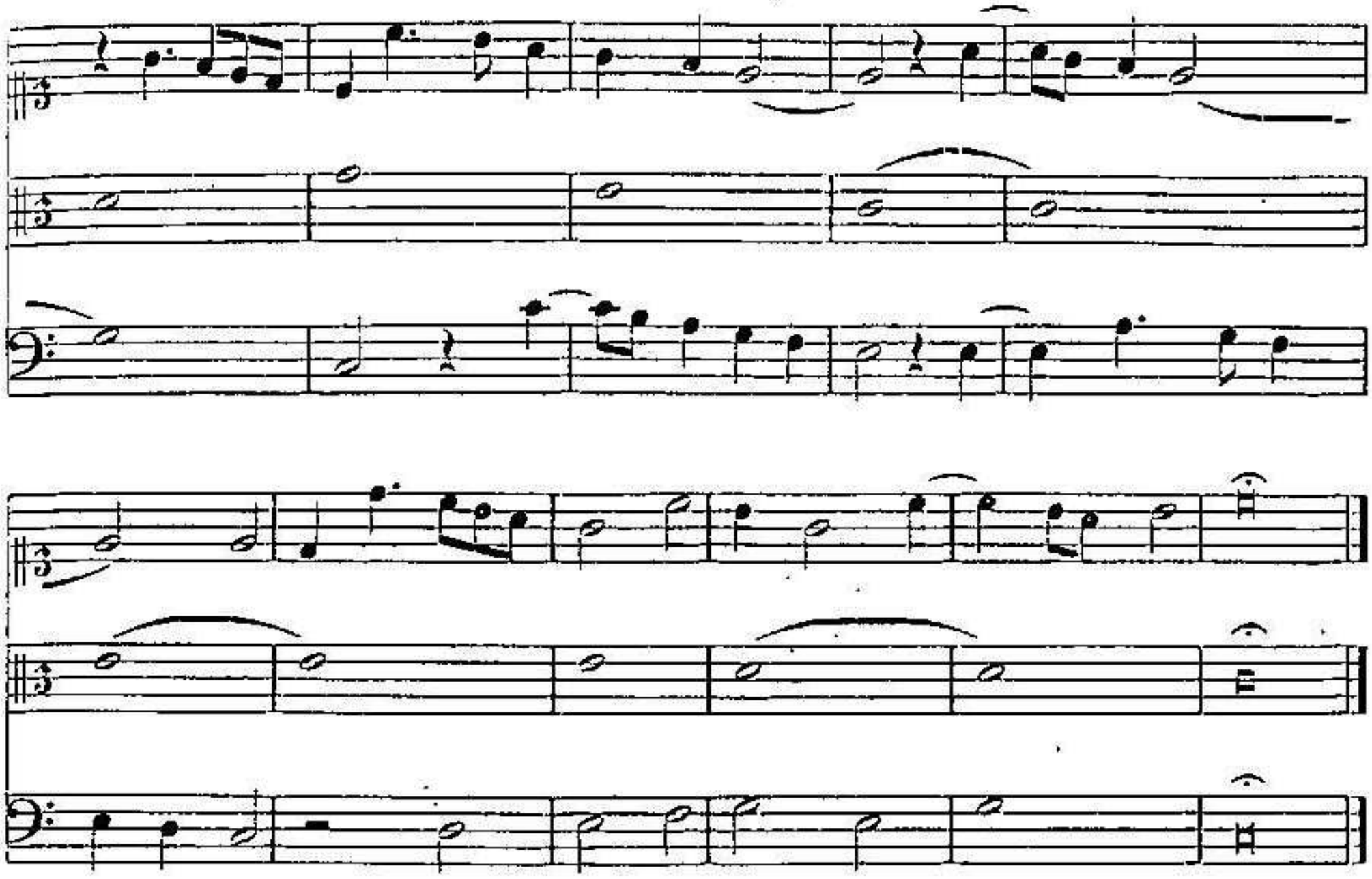
1) Die Pause und die zwei Noten sind im Original verwischt. Die Übertragung zeigt, daß sie gestrichen werden müssen.











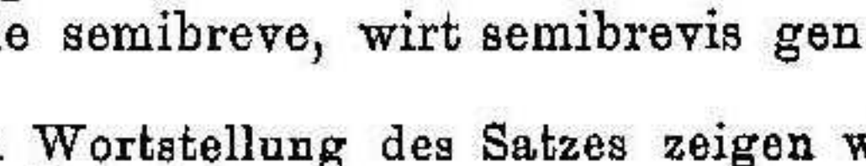
(13 b)

Von den pausen.

Pausen seint zeichen, so bey stilschweigen im gesang vormerckt, welche vmb lieblichkeit des gesangs, auch erquickung des singers gesetzt vnd so mancherley gestalt der noten also auch so vil pausen erfunden werden [1]).

Uber Reglen der pausen

Die erste Regel ein pauss die alle spacia durchstreicht wirt genant generalis oder finalis, vnd horen alle stymen doran vff zusingen, steht alzeit zu ende des gesangs mit der maxima vergleicht,

Also 

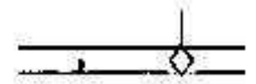
Die ander Ein pausa so drey spacia begreifft heisst pausa modi vnd perfecta, dan sie volkommen ist, vnd sol alleine zu den volkomen gesetzt werden

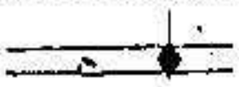
Zum dritten eine pausa die zwey spacia begreifft wirt genant langa imperfecta vnd gilt zwo semibreves

(14 a) Zum vierden ein paus von einer linien zu der anderen ist brevis, bedeut nit mehr dan ein tempus

Zum funfften ein pauss von einer linien in das halb spacium oben herabgezogen gilt eine semibreve, wirt semibrevis genant also

1) Die Konstruktion und Wortstellung des Satzes zeigen wieder deutlich die Spur des schnellen Nachschreibens.

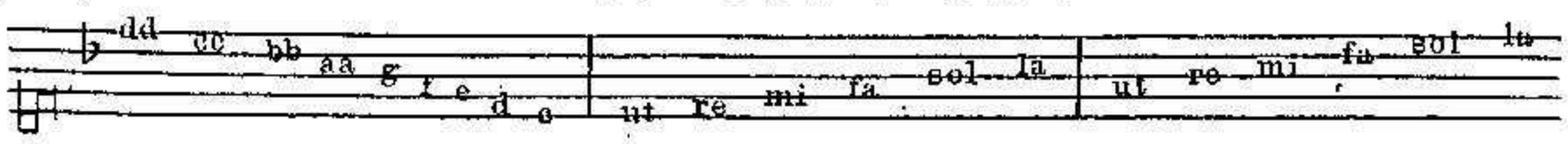
Zum sechsten Ein paus vndenauff von der linien zum halben spacio gezogen bedeut minimum vnd wirt suspirium genant 

Zum sibende Ein paus vndenauff gezogen mit einem hecklein bedeut seminiminimum wirt semisuspirium gnant sein also 

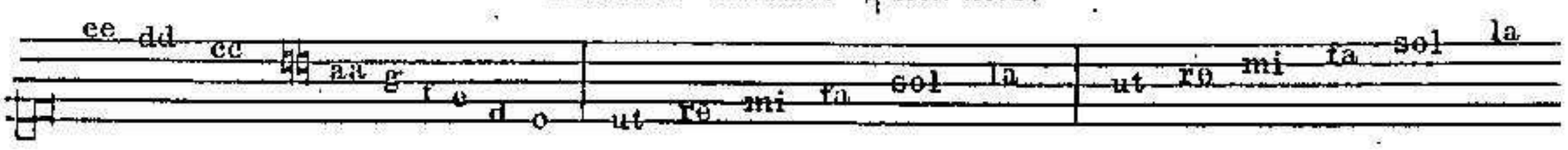
Item mit zweien hecklein gilt ein fusell als also

Ist nicht zu brauch des gesangs.

(14[b]) *Tabula Cantus b mollaris.*



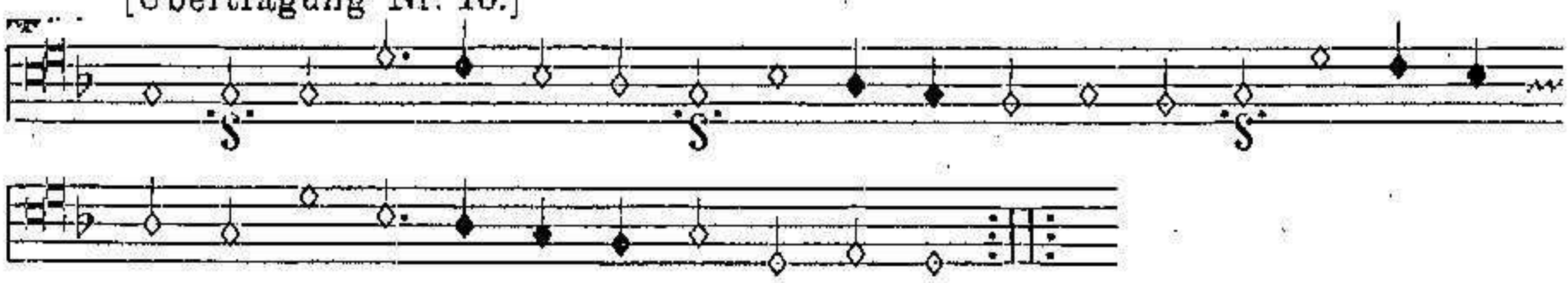
Tabula Cantus ♮ duralis.



(15[a] ist unbeschrieben.)

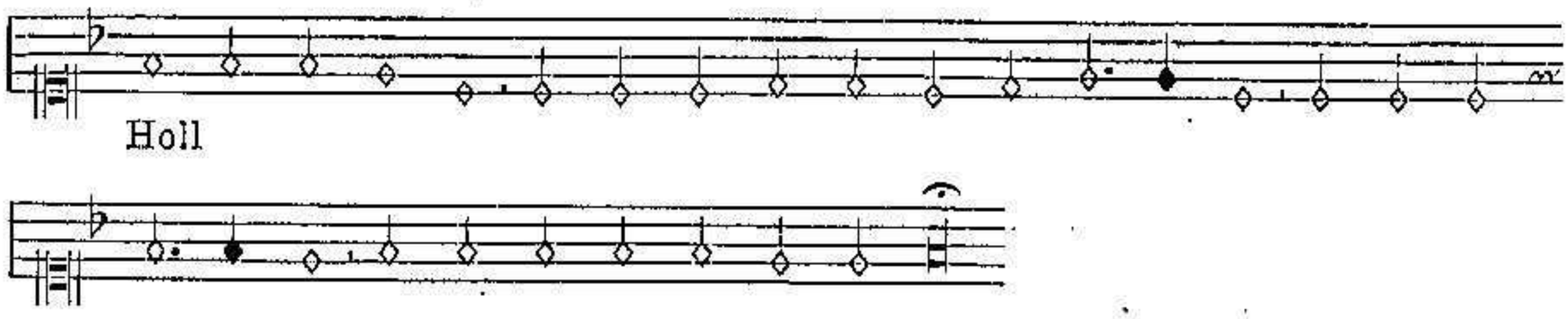
(15[b]) *Fuga trium vocum in Vnisono.*

[Übertragung Nr. 10.]

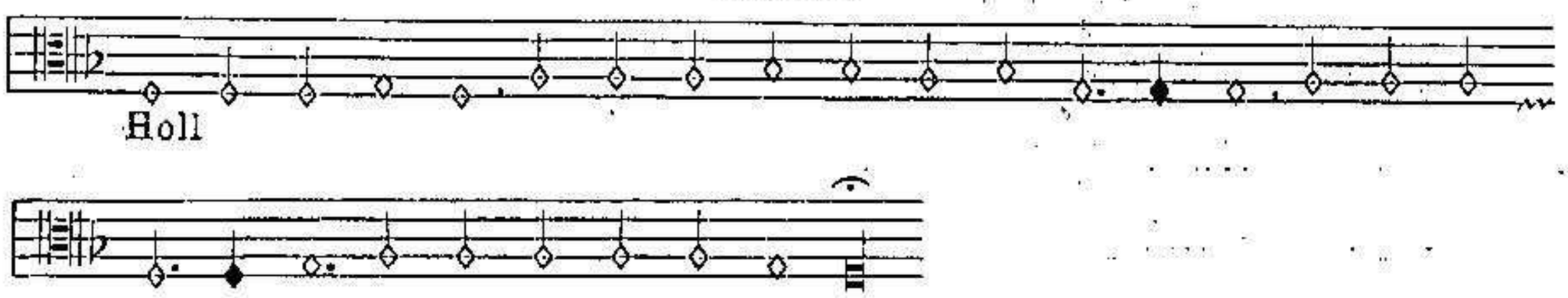


[Übertragung Nr. 11.]

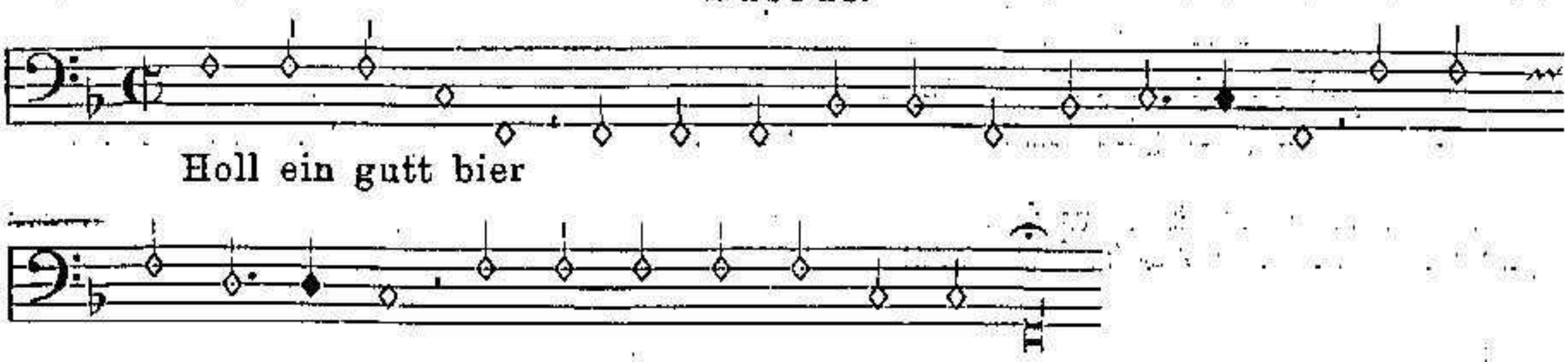
Discantus.



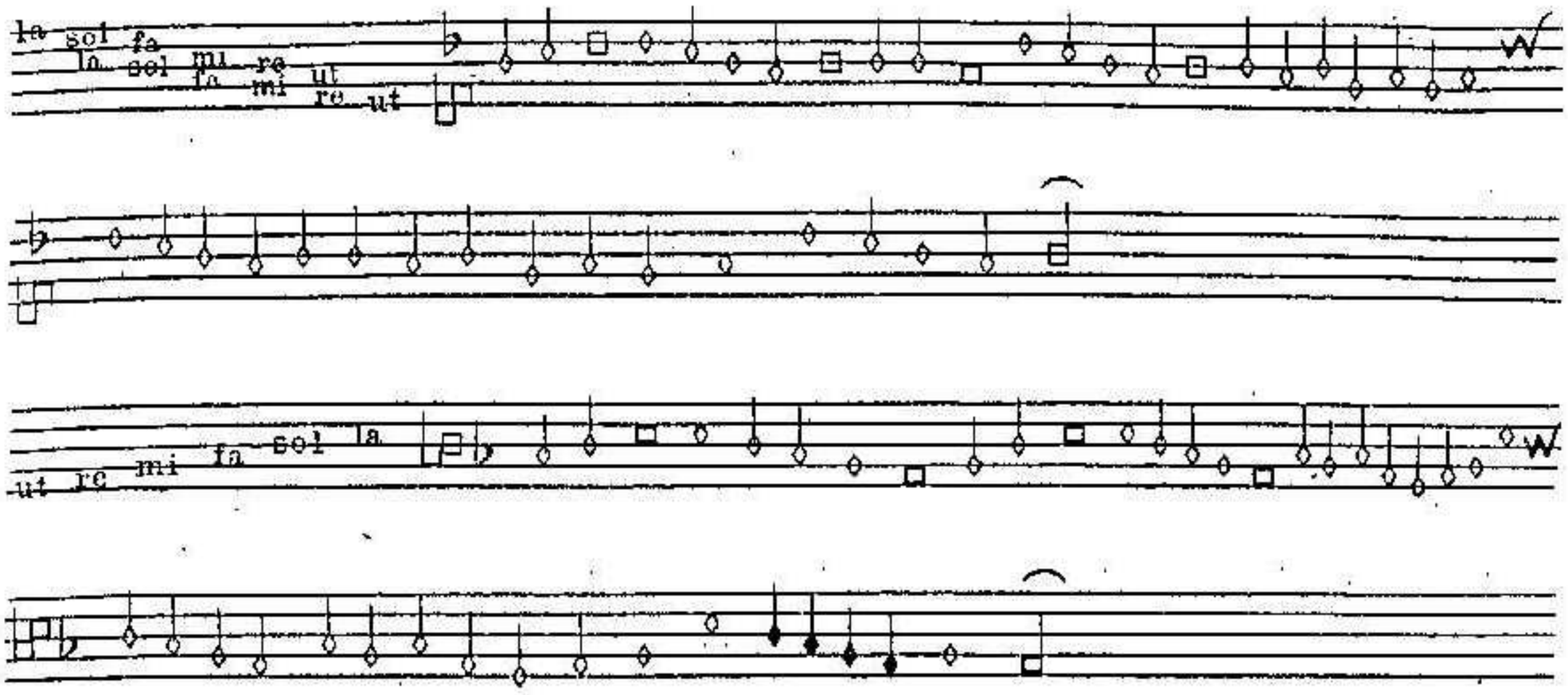
Tenor.



Bassus.

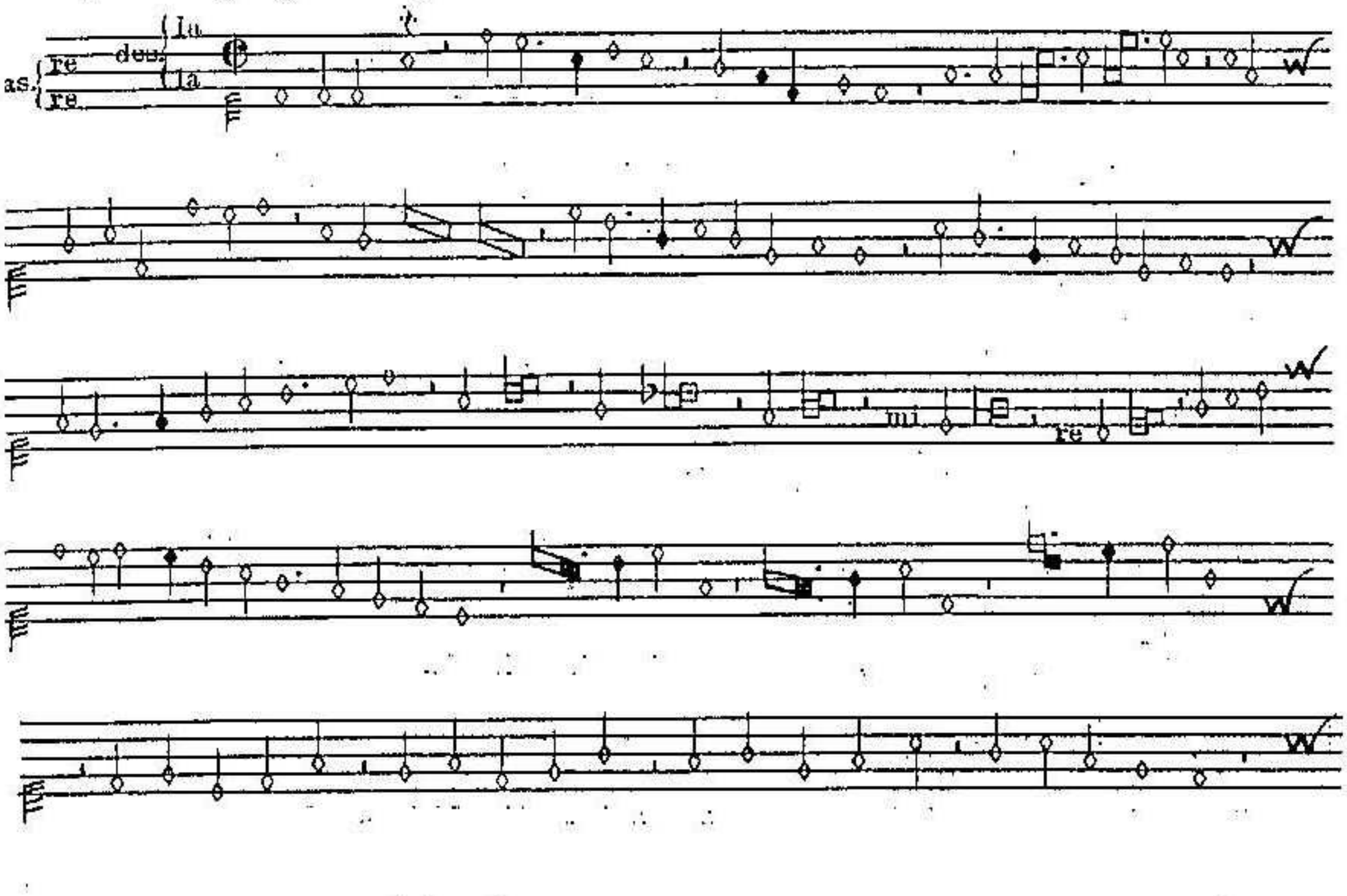


(16 a)

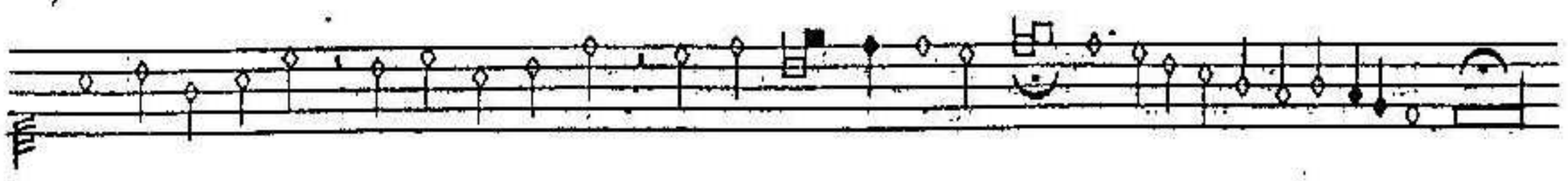


(16 b) *Fuga vnisonans post* ⌸[1]).

[Übertragung Nr. 12.]

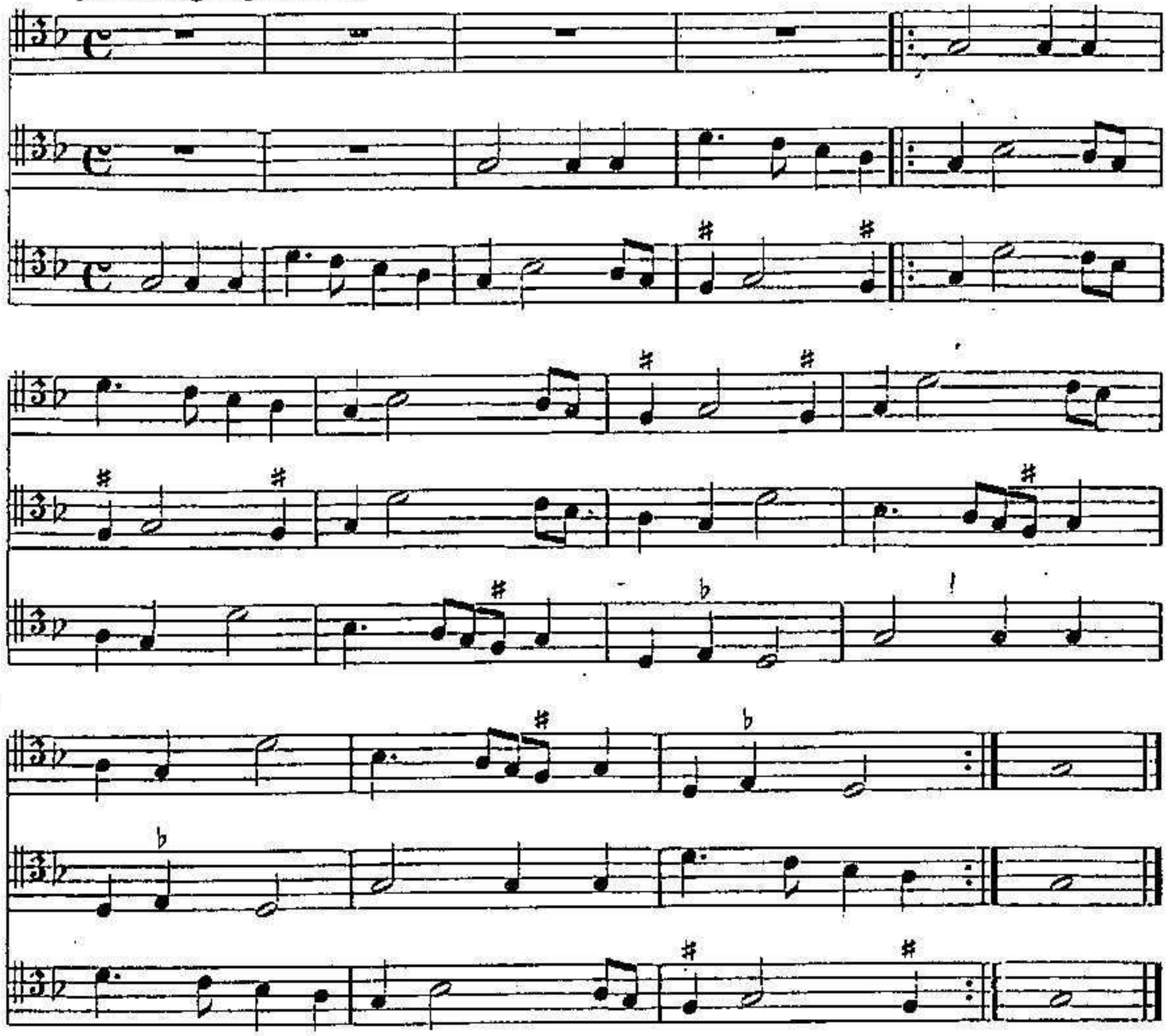


(17 a)

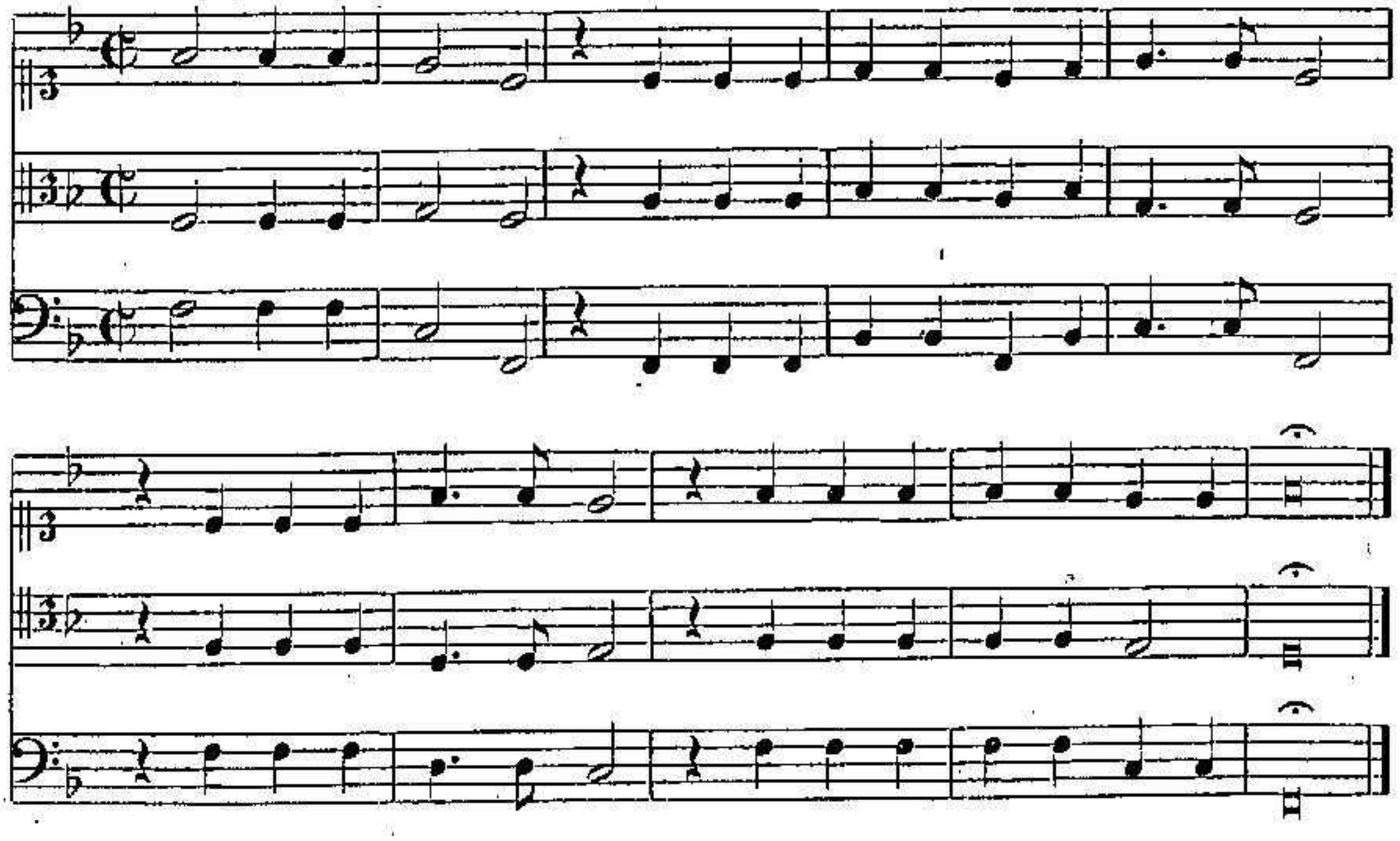


1) Zu beachten der Verfall der Ligaturenlehre.

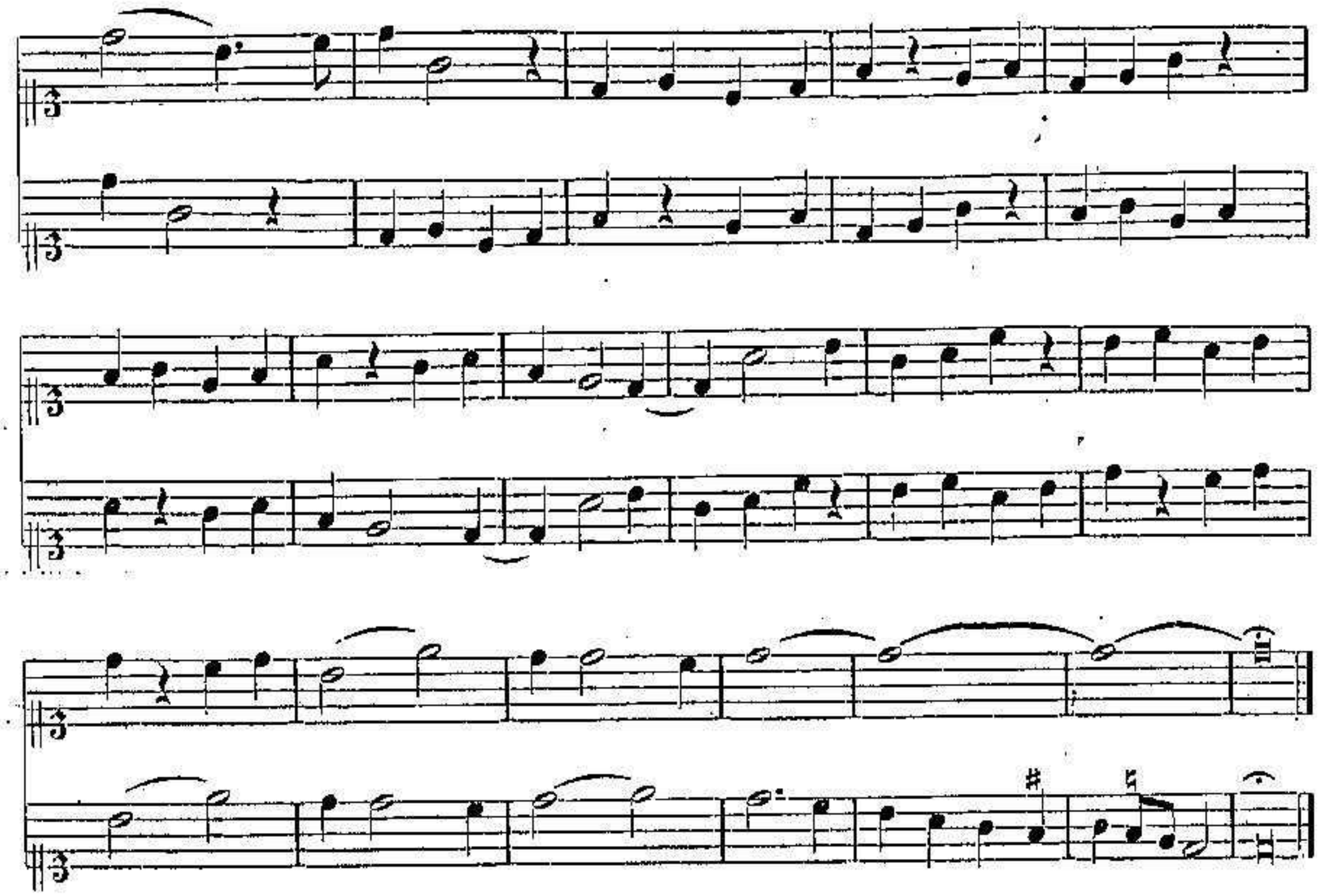
[Übertragung Nr. 10.]



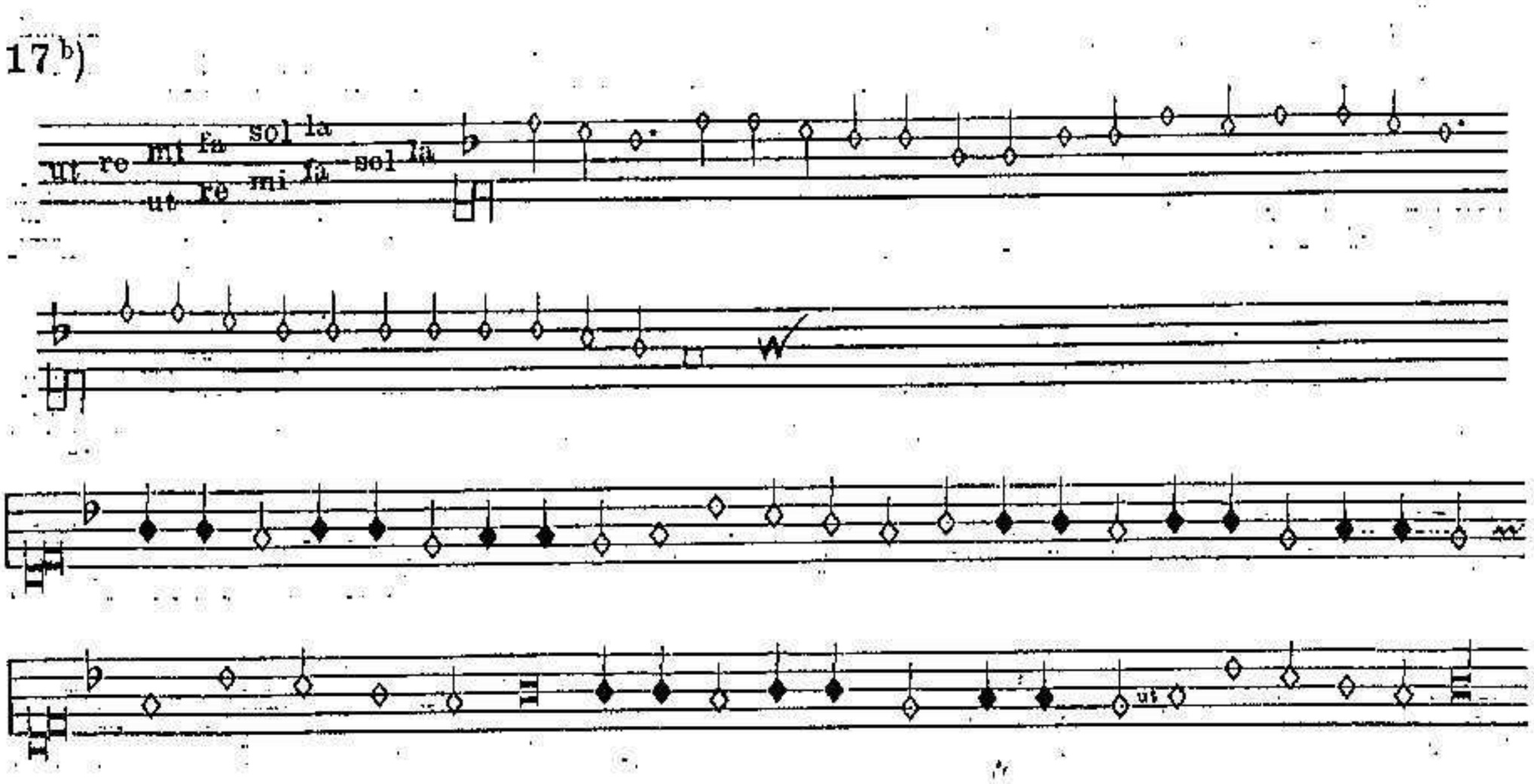
[Übertragung Nr. 11.]



[Übertragung Nr. 12.]



17 b)



(18a ist mit fünf leeren Notensystemen ausgefüllt, die folgenden Seiten sind ganz leer.)

The Dances of Shakespeare's England.

By

Jeffrey Pulver.

(London.)

About a quarter of a century before the last Tudor ascended the throne of England, Erasmus wrote that he thought this nation especially noticeable for three things,—the beauty of the women, the liberality of the table, and a taste for, and a skill in, music more highly developed than in any other European country. And it is certain, that at the time when the house of Tudor made way for that of Stuart, England stood in the front rank of European music. Coeval with her musical greatness was also her excellence in dancing. The one art was considered as indispensable to good breeding as the other. The Morris Dance, and the numerous dances with fanciful names which were primarily the property of the village-green, have often been described in the works dealing with "Merrie England". The dances however, mostly foreign, which found favour at court in Elizabethan times are less well known, and some descriptive words on these may be admissible.

The most important dance was the *Pavane*. This stately measure was thought by Arbeau (Tabourot) in 1588 to have been the most noble of dances, and one that could be danced by the gentleman "in his helm and sword, while you others, clad in your long robes, can also take part". He says that the ladies were to dance "with an humble countenance and downcast eyes, glancing at their partners occasionally with virginal modesty". At Queen Elizabeth's court the Pavane remained a slow and serious dance, though it was the general rule that the solemn measures of the Continent became quicker and brighter when naturalised here. Its most frequent use was to open the ball so that it might set off the Galliard which invariably followed. It was used also in the masquerade; and, played upon sackbuts and oboes, as processional music. Queen Elizabeth herself was extremely fond of the Pavane. There was a variety called the "Spanish Pavane". Beaumont and Fletcher, in "The Mad Lover" (II, 1), have: ". . . my whistle wet once, I'll pipe him such a Pavin", and Ben Jonson, in "The Alchemist" (IV, 4), says "Your Spanish ruffs are the best wear, your Spanish Pavin the best dance". As to the origin of the name, the derivation from *Pavo*, peacock, is of course untenable; it comes from the town Padua, and is frequently to be found written in the old music books as Padovana or Paduana.

The *Galliard* had its origin in Italy as the *gagliarda*, was developed in France as the *gaillarde*, and came to England in early Tudor times as the *Gallyard*. Both Pavanes and Galliards were written by the royal musician, Henry VIII., and they continued in favour as instrumental pieces until the middle of the seventeenth century. As its name implies, the Galliard was sprightly, contrasting with the Pavane in this as well as in its triple measure. The "Fitzwilliam Virginal-Book" contains over three dozen Galliards by such

men as John Bull, F. Richardson, Giles Farnaby, William Byrd, and Thomas Morley; so that composers of the most serious music were not above writing these dance-airs. The Galliard found its way to the village-green, and Elizabethan playwrights used the word as a common term without any further explanation. Shakespeare, in Henry V. (I, 2), says: "And bids you be advis'd, there's nought in France, That can be with a nimble Galliard won". And in "Twelfth Night" (I, 3) there is: "What is thy excellence in a Galliard, knight?"—and "Why dost thou not go to church in a Galliard, and come home in a Coranto?"—and "I did think by the excellent constitution of thy leg, it was formed under the star of a Galliard". George Peele, in "The Old Wive's Tale" (1595), has: ". . . he shall lie above ground till he dance a Galliard about the churchyard". The Cinque-pace (corrupted from cinque-pas) was another name for the Galliard on account of the five steps which constituted this form. Sir John Davies in "Orchestra" (Stanza 67) says: "Five was the number of the music's feet, Which still the dance did with five paces meet". Shakespeare in "Much Ado" (II, 1) says: "for hear me, Hero, wooing, wedding, and repenting, is as a Scotch Jig, a measure, and a cinque-pace".

The *Coranto*, coming from Italy (Corrente) and France (Courante), was subjected to many changes before it reached this country. At different periods it was extremely solemn, moderately quick, and very merry. In England, the tendency always was, as already said, to accelerate the imported forms. Its popularity became universal here. In "Henry V." Bourbon says: "They bid us to the English dancing schools, And teach Lavoltas high and swift Corantos". By early Stuart times the Coranto had become a fashionable craze.

The *Volte* (or *Lavolta*, as above) began in Italy as a variety of the Gaillarde, and through France came to England. Arbeau describes it as a wild and abandoned dance. The chief characteristic was that the cavalier turned his partner (whence the name), and assisted her to leap high into the air. The excellence of the dancer depended upon the height of the leap. Queen Elizabeth showed surprising agility in the Volte. As to Mary Stuart, the Neville Memoirs say that she did not "dance so high as her royal cousin of England". "An Old-fashioned Love" (1594) contains the lines: "So may you see by two lavolta danced, Who face to face about the house do hop". Davies describes it as "a lofty jumping or leaping round". "Troilus and Cressida" (IV, 4) has the line "I cannot sing, nor heel the high lavolt". Robert Greene's "Friar Bacon and Friar Bungay" (1594), says: "Like Thetis shalt thou wanton on the waves, And draw the dolphins to thy lovely eyes, To dance lavoltas in the purple streams". Beaumont and Fletcher mention it in the "Knight of the Burning Pestle". The Volte continued to be popular in England until about the middle of the reign of James I., and both he and his Queen were excellent in these "feats of capering". Towards the end of that reign the dance went out of fashion, to be succeeded by newer importations.

The *Brawl*, or *Branle*, is first mentioned and described (in Latin verse) by Antonius de Arena in his "Ad suos compagniones" in 1529. By 1540 it was already common enough in England. Sir David Linsay, in his popular play of that year "Diligence", says: "Menstral blaw up one Brawl of France. Let's see quha hobbils best". The Branle was originally French, though

Ben Jonson says in "Time's Vindication"—"the old Italian Brawls". In 1569 an old song has it, "There is a Brall come out of France". Shakespeare, in "Love's Labour Lost" (III, 1), says: "Master, will you win your love with a French Brawl?" The dance remained in favour until well into Stuart times; Sir John Davies in his "Orchestra" (1607) has the line "Whereof a thousand Brawls he doth compound". John Day, in "Humour out of Breath" (II, 2), 1608, says: "Love's nothing but a French Brawl". Originally the precursor of all the round-dances which followed, the Branle was danced in a circle, the company holding hands; the accompaniment was supplied by voices as well as by instruments, and the repetition of the same refrain at the end of each couplet caused it to be called an "air en Rondeau".

The *Jig* was in its origin and development entirely British. As to its date, there can be very little doubt that a dance similar in character and rhythm existed at the very dawn of the art. As to its name at this period, Halliwell says that at about the middle of the sixteenth century "Jig" came to mean "a ludicrous metrical composition, often in rhyme, which was sung by the clown, who occasionally danced, and was always accompanied by a tabor and pipe". Beaumont, at the turn of the century, says: "A Jig shall be clapped at, and every rhyme Praised and applauded". Ford uses the word in the same sense; "Petrarch was a dunce, Dante a jig-maker". Christopher Marlowe's "Tambourlaine" (1587) was written, as the Prologue tells us, with the object of freeing the Drama "From jigging veins of riming mother wits, and such conceit as clownage keeps in pay". Shakespeare's reference to the Jig as a ballad will be familiar: "but to jig off a tune at the tongue's end, Canary to it with your feet"; Ben Jonson, dedicating "Catilene" to the Earl of Pembroke, writes ". . . in these jig-given times, to countenance a legitimate Poem". Halliwell says that the doggerel ballad was "sung by the clown who sometimes danced". The dance used may have had its name from the ballad sung. This derivation is at least as tenable as the one generally adopted; that the jig meaning dance come from the Italian giga, or fiddle. The jig is of great antiquity and had its origin in these islands. Barnaby Rich says in 1581 that the dances then in vogue included the jig; but its greatest popularity did not come until the Stuarts occupied the throne. Compared with the frequency of the Pavane and Galliard, the Jig makes but a small show in the Fitzwilliam Virginal Book, although the examples to be found there were written by such men as Richard and Giles Farnaby, William Byrd, and John Bull. It was not until it had ousted the Galliard as merry dance that the Jig came into great favour; and that stage of its development was not reached until Shakespeare had been dead some years.

The fact that the *Canary* bears a distinctive name, although it is so like the Jig in rhythm, may possibly prove a distinct origin for it. Various derivations are suggested for its name. One, based upon Leo's "Description of Africa" (translated by Pory in 1600), brings it from the Canary Isles because the inhabitants "were and are at this day delighted with a kind of dance, which they use also in Spain, and in other places, and because it took originall from there, it is called the Canaries". Another authority thinks it was named after the yellow-feathered costumes worn by the masqueraders who used it. And so forth. Shakespeare's "All's Well that Ends Well" (II, 1) has the lines ". . . I have seen a med'cine That's able to

breathe life into a stone, Quicken a rock, and make you dance Canary With sprightly fire and motion".

The *Hornpipe* is of course equally British with the Jig. Barnaby Rich included it in the list of dances popular in 1581, and there is evidence to prove that its use extended for two centuries both after and anterior to that date. It derives its name from the instrument upon which it was accompanied. Even Chaucer speaks of the "Hornpypes of Cornwaile". By the early part of Elizabeth's reign the Hornpipe had attained to great popularity all over England. Spenser has: ". . . a lusty tabrere That to thee many a hornpipe play'd, Whereto they dauncen each one with his maid". Ben Jonson says: ". . . fetch the fiddlers out of France To wonder at the Hornpipes here, Of Nottingham and Derbyshire". The association of the Hornpipe with sailors dates from a much later period.

About the middle of the sixteenth century, the *Allemande*—variously called Almain, Almond, Almayne, etc., in this country—came over from France, its birthplace having been Germany. Elizabeth Roger's Virginal Book, and the Fitzwilliam Virginal Book both already contain the dance—the latter no fewer than twenty times, the composers being William Byrd, Robert Johnson, and Thomas Morley, besides many other less known men. Between the close of Elizabeth's reign and 1610 the form was much used, not only as a dance, but also as a purely instrumental piece; Thomas Robinson's "Schoole of Musicke" (1603), his "New Citharen Lessons" (1609), Thomas Ford's "Musicke of Sundrie Kindes" (1607), and William Corkine's "Ayres to sing and play to the Lute and Basse Viol" (1610) all giving further examples of it. The influence of the Allemande, as that of many of the other dance-forms, upon musical-form itself was of course very marked.

"Dafne", the first opera.

A chronological study.

By

O. G. Sonneck.

(Washington D. C.)

Strange to say, the chronological history of "Dafne" is still open to conjecture. At least, it has never been told in a manner to silence criticism, and I doubt very much that this can be done at present. Everything depends on a satisfactory interpretation of the strictly contemporary sources, which alone can establish the chronology of this, the first opera.

Before these sources are quoted for analysis, attention may well be called to the customary statement that Rinuccini's "Dafne" is based on his "Combattimento di Apollo col serpente Pitone", an intermedio performed in 1589

at Florence with Luca Marenzio's music. As a matter of fact, Rinuccini used only one number of this, the madrigal "Ebra di sangue in questo oscuro bosco" for his "Dafne" text.

The earliest document that calls for consideration is Rinuccini's dedicatory preface to his "L'Euridice" text, published in October 1600. In this he says, so far as the chronological history of "Dafne" is involved:

"E stata opinione di molti . . . che gli antichi Greci e Romani cantassero sulle scene le tragedie intere; ma sì nobil maniera di recitare nonchè rinuovata, ma nè pur, che io sappia, fin qui era stata tentata da alcuno, e ciò mi credev' io per difetto della musica moderna, di gran lunga all' antica inferiore. Ma pensiero sì fatto mi tolse interamente dall' animo M. Jacopo Peri: quando, udito l' intenzione del Signor Jacopo Corsi e mia, mise con tanta grazia sotto le note la favola di *Dafne* (composta da me, solo per fare una semplice prova di quello che potesse il canto dell' età nostra) che incredibilmente piacque a quei pochi che l' udirono.

Onde, preso animo, e dato miglior forma alla stessa favola, e di nuovo rappresentandola in casa il Sig. Jacopo, fu ella, non solo dalla nobiltà di tutta questa patria favorita, ma dalla serenissima Gran Duchessa e gli illustrissimi Cardinali Dal Monte e Montaldo udita e commendata.

Ma molto maggior favore e fortuna ha sortito *l' Euridice*, messa in musica dal medesimo Peri con arte mirabile e da altri non più usata . . ."

It will be noticed that Rinuccini does not mention Giulio Caccini at all, either in connection with "Euridice" or "Dafne". Caccini, in turn, neither in the dedicatory preface (dated December 20, 1600) of his "Euridice score" (dated 1600 but hardly published before our year 1601) nor in the dedication and preface of his "Le nuove musiche" (published at the earliest in July 1602, since the *imprimatur* is dated July 1, 1602. The title page is dated 1601 and the dedication February 1, 1601, both times 1601 being the same as 1602, new style) mentions his rival Peri. More singular still, he does not mention "Dafne", yet in his "Nuove Musiche e nuova maniera di scriverle" of 1614 he says:

"Molti anni avanti che io mettessi alcuna delle mie opera di musica per una voce sola alla stampa, se ne eran vedute fuora molte altre mie, fatte in diversi tempi et occasioni, delle quali furono più note la musica che io feci nella favola della *Dafne* del Sig. Ottavio Rinuccini, rappresentata in casa del Sig. Jacopo Corsi d' onorata memoria, a quest' Altezze Serenissime et altri Principi; ma le prime che io stampassi furon le musiche fatte l' anno 1600 nella favola dell' *Euridice*, opera del medesimo autore: e furon le prime che si vedesser date in luce in Italia da qualunque compositore di tale stile a una voce sola; diedi appresso fuore l' anno 1601 [!] quelle che io intitolai *Le nuove musiche* . . ." [for Peri's priority in the use of this famous term *see* Peri's "Euridice"].

In the preface of his "Euridice" score (dated 1600, but as the dedication is dated February 6, 1600 which is the same as February 6, 1601, new style, the score was published in 1601, new style) Jacopo Peri has this to say:

"Benchè dal Signor Emilio del Cavaliere, prima che da ogni altro ch' io sappia, con maravigliosa invenzione ci fusse fatta udire la nostra musica sulle scene; piacque nondimeno a' Signori Jacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini (fin l' anno 1594), che io, adoperandola in altra guisa, mettessi sotto le note la favola di *Dafne*, dal Signor Ottavio composta, per fare una semplice pruova di quello che potesse il canto dell' età nostra . . .

Onde fatta udire a quei Signori la mia openione, dimostrai loro questo nuovo modo di cantare, e piacque sommamente, non pure al Signor Jacopo, il quale aveva

di già composte arie bellissime per quella favola, ma al Signor Pietro Strozzi, al Signor Francesco Cini, et ad altri molti intendentissimi gentiluomini (chè nella nobiltà fiorisce oggi la musica), come anco a quella famosa, che si può chiamare Euterpe dell' età nostra, la Signora Vittoria Archilei . . . e per tre anni continui che nel carnovale si rappresentò, fu udita con sommo diletto e con applauso universale ricevuta da chiunque vi si ritrovò. Ma ebbe miglior ventura la presente *Euridice* . . ."

Finally, Marco da Gagliano in the preface of his "Dafne" of 1608 writes:

"Ritrovandomi il carnoval passato in Mantova [carnival 1607—8] . . . volle [Vincenzo Gonzaga, duke of Mantova] fra l' altre che si rappresentasse la *Dafne* del Signor Ottavio Rinuccini da lui con tale occasione accresciuta e abbellita, fui impiegato a metterla in musica: il che io feci nella maniera che ora vi presento. . .

. . . credo che non sarà disutile, nè lontano dal nostro proposito il ridurvi in memoria come e quando ebbero origine sì fatti spettacoli. . .

Dopo l' avere più e più volte discorso intorno alla maniera usata dagli antichi in rappresentare le lor tragedie . . . il Sig. Ottavio Rinuccini si diede a compor la favola di *Dafne*, il Sig. Jacopo Corsi, d'onorata memoria . . . compose alcune arie sopra parte di essa, delle quali invaghitosi, risoluto di vedere che effetto facessero su la scena, conferì insieme col Sig. Ottavio il suo pensiero al Sig. Jacopo Peri, peritissimo nel contrapunto e cantore d' estrema esquisitezza: il quale, udita la loro intenzione e approvato parte dell' arie già composte, si diede a comporre l' altre, che piacquero oltre modo al Sig. Corsi, e con l' occasione d' una veglia il carnovale dell' anno 1597 la fece rappresentare alla presenza dell' eccelentissimo Sig. Don Giovanni Medici e d' alcuni de' principali gentiluomini de la città nostra. Il piacere e lo stupore che partorì negli animi degl' uditori questo nuovo spettacolo non si può esprimere, basta solo che per molte volte ch' ella s' è recitata, ha generato la stessa ammirazione e lo stesso diletto. Per sì fatta prova, venuto in cognizione il Sig. Rinuccini quanto fusse atto il canto a esprimere ogni sorta d'affetti, e che non solo (come per avventura per molti si sarebbe creduto) non recava tedio, ma diletto incredibile, compose *l' Euridice*, allargandosi alquanto più ne' ragionamenti. Uditala poi il Sig. Corsi, e piacintole la favola e lo stile, stabilì, di farla comparire in scena nelle nozze della Regina Cristianissima. [Florence, October 6, 1600] Allora ritrovò il Sig. Jacopo Peri quella artifiziosa maniera di ricitare cantando, che tutta Italia ammira. . ."

Not a word about Caccini's "Euridice", much less about his "Dafne" as if Marco da Gagliano, so liberal in his praise of Peri and Monteverdi, wished to rebuke Caccini for his undeniable tendency to appropriate the priority in all matters bearing on this new art of opera.

To quote the later accounts of Vitali, Giustiniani, Bonini, Bardi, della Valle, Doni, would serve no useful purpose. They add either nothing new or by combining hear-say with deductions from earlier printed accounts, they partake of the character of secondary sources and merely help to confuse matters. All these accounts have been made conveniently accessible by Solerti in his book "Le origini del melodramma". My arguments are based on this and on data in Solerti's more historical book "Gli albori del melodramma". Also his book "Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1640" was helpful, but I regret that Solerti was not always at his best in dissecting for reconstructive purposes the mass of contemporary data so patiently unearthed by him, since he utilized them for some rather loose and contradictory statements in his second work mentioned above.

The only definite date of performance is given by Marco da Gagliano. He says that Jacopo Corsi during carnival of 1597 had Peri's "Dafne" per-

formed in the presence of Giovanni Medici and some of the principal gentlemen of Florence. He does not specifically state that the performance took place at Corsi's palace nor that it was the first performance but it is only reasonable to interpret his remarks to that effect. Marco da Gagliano does not say, as one sometimes find stated, that he was present. Being in Florence at the time as a rising student of composition under Bati, he either based his account on personal experience or on contemporary local reports. At any rate, his account carries with it considerable weight.

Rinuccini does not mention a date of performance. He merely says that Peri's "Dafne" was performed before a few enthusiastic listeners and later in an improved form of the text at Corsi's palace before a large audience of Florentine noblemen, the Grand Duchess and the cardinals Del Monte and Montalto.

The presence of both these cardinals furnishes, I think, the pivotal clue. We know from the "Storia d'Etichetta", (a record of events at court by the master of ceremonies) that they actually attended on January 21, 1599, a performance of "Dafne", though not at Corsi's palace, but at Court, at the Palazzo Pitti "nella sala delle statue", the same hall in which "Euridice" was first performed one year later, on October 6, 1600. This apparent contradiction between Rinuccini and the "Storia d'Etichetta" would be a barrier to further deductions, but fortunately the household accounts of Corsi's wife are preserved and therein we find under date of January 18, 1599 the entry of a certain sum "a Romolo [spenditore] per ispese fatte nei giorni che s'è fatto la comedia" and under April 23 a similar entry. This last entry *may* refer to expenditures of the Corsis for the Palazzo Pitti performance of "Dafne" but this inference is not at all obligatory. Also Signora Corsi may have made her entry for January 18 several days later but, in absence of the proof, we are justified in following the lines of least resistance and in assuming that she made her entry of January 18 for expenses incurred by a performance of "Dafne" at the latest on January 18, 1599. Since such a performance is not recorded in the "Storia d'Etichetta" it would follow that it took place at Corsi's palace, if at all, and not at court. Therewith we have a loophole for reading into Rinuccini's account that "Dafne" was performed at Corsi's palace not later than January 18, 1599 in the presence of the two cardinals who were in the city as early as January 5, 1599 [1]).

---

1) The question suggests itself: Were perhaps these cardinals in each other's company in Florence at some earlier date, which would help to establish the correct chronology of "Dafne"? Alessandro Guidotti says in his dedication of the score of Emilio de' Cavalieri's "Rappresentatione di anima et di corpo" (Roma, Nicolo Mutii, MDC):

"... nel 1595 il *Giuoco della cieca* alla presenza de gl' illustrissimi cardinali Monte, e Mont'Alto, e del Sereniss. arciduca Ferdinando".

This is corroborated by a letter written on November 14, 1595 from Florence by Piermaria Cecchini to Giov. Battista Laderchi, secretary of the duke of Ferrara. These two documents offset any argument that may be derived from the fact that neither the "Storia d'Etichetta" nor Settimani in his diary mention the presence of the cardinal Del Monte when speaking of the performance of Cavalieri's "Il Giuoco della cieca" at the Palazzo Pitti on October 29, 1595. On the other hand, in none of the various sources is any allusion whatsoever made to a performance of "Dafne" in October 1595 at the Corsi palace in the presence of these two cardinals. Nor is this surprising, since the first performance of "Dafne", according

Peri's account, at first reading, appears to be clear and definite, but, on the contrary, it is misleading. In the first place, he either meant that Corsi and Rinuccini "fin l' anno 1594" *requested him to compose* "Dafne" or that at the request of these two gentlemen he *composed* "Dafne" "fin l' anno 1594". *At any rate, he does not say, though that is now commonly taught, that "Dafne" was performed in 1594.* Even if the second interpretation of his ambiguous statement is accepted, it is clear that after "Dafne" was composed "fin l' anno 1594", it must have consumed time to prepare and rehearse the work for performance. This necessarily narrows the margin of the year 1594 still more. Now, according to modern Gregorian chronology, the last months of the old Julian Florentine year 1594 coincide with the first months of our year 1595. *Consequently we would practicallg be obliged to look to the first months of our year 1595 as the earliest possible date of performance of "Dafne"*, even if Peri with his words "fin l' anno 1594" intended a reference to the first performance of his "Dafne".

Peri does not say *where* "Dafne" was performed. On the other hand *his* words, too, leave no doubt that the first performance was witnessed by only comparatively few music lovers. He then explicitly states that the work delighted the hearers "per tre anni continui che nel carnovale si rappresentò". By what turn of reasoning Solerti could interpret this clear-cut statement to mean that "Dafne" was first performed during carnival of 1594/5 and *then* during the three successive carnivals 1595/6, 1596/7, 1597/8, I am utterly unable to understand. It seems to me that Peri's words bind us to the interpretation that "Dafne" was performed during three successive carnivals *inclusive* of the first (apparently more or less tentative) performance. Of this performance Pietro Bardi, conte di Vernio, who was an eye and ear witness, said in 1634:

"La prima poesia, che in istile rappresentativo fosse cantata in palco, fu la *Favola di Dafne* del Signor Ottavio Rinuccini, messa in musica dal Peri con poco numero di suoni con brevità di scene, e in piccola stanza recitata, e privatamente cantata, e io restai stupito per la meraviglia".

Of a "Dafne" by Caccini not a word is said, though Bardi's hereditary interest in Caccini was pronounced.

Carnival began in Florence like in other Italian cities end of December. This would imply either that Peri's "Dafne" was first performed in 1595 during carnival, repeated during carnival 1595/6 and again repeated during carnival 1596/7 or, if we adhere to Marco da Gagliano's date of carnival 1597 as that of the first performance, that "Dafne" was first performed during carnival 1597, repeated during carnival 1597/8 and again repeated during carnival 1598/99.

If we accept the first alternative, then neither Solerti's nor my interpretation of the meaning of "tre anni continui" could possibly carry us down

---

to both Peri and Marco da Gagliano, took place during *carnival*, whatever the year of first performance may have been. There appears to be no record of both cardinals mentioned being in Florence at the same time except in October 1595 and during carnival 1599.

Of course, there always remains the possibility of a misprint in either Peri's 1594 or Marco da Gagliano's 1597. However, we are not justified in assuming a misprint — which, by the way, so far as I can see, would not simplify matters — until circumstantial or direct evidence obliges us to do so.

to the performance or performances in January, *i.e.* carnival 1599 at which the two cardinals undoubtedly were present. It would imply that Peri observed silence on the most conspicuous performance of his "Dafne" recorded. That is hardly credible.

If we accept Marco da Gagliano's carnival 1597 as the date of the first performance and further accept my conjecture that the Palazzo Pitti performance of January 21, 1599 was preceded by a performance at Corsi's palace not later than January 18, 1599 before the same two cardinals, then the contradictions between the contemporary reports would seem to vanish.

This theory that "Dafne" was first performed in carnival 1597 seems to be weakened by the long interval between "fin l' anno 1594" the earliest possible date of composition and carnival 1597, the deducted date of first performance. True, but we have seen that it is not at all necessary to argue that Peri composed "Dafne" "fin l' anno 1594" (which may mean January, February, even March of our 1595). If "fin l' anno 1594" he merely was requested by Corsi and Rinuccini to try his hand at an operatic setting of "Dafne", then it stands to reason, as this was a venture into a virgin field of composition, that Peri did not go about his task in a hurry. Indeed his words "onde fatta udire a quei Signori la mia openione" would seem to imply preliminary deliberation and tests before he demonstrated to them "questo nuovo modo di cantare" and the actual composition of such "nuove musiche", as Peri—prior to Caccini!—called them in the dedication of his "Euridice" score, with such a *raffinement* of careful attention to the setting of the verses as Riemann has revealed to us lately, presumably at that stage of the operatic game was not a matter of just a few days. Furthermore, if the work was first performed during carnival 1597, rehearsals, etc. must have preceded the performances so that after all the intervall between "fin l' anno 1594" and carnival 1597 is narrowed perceptibly.

Finally, the acceptance of carnival 1597 as the date of first performance would explain readily why Peri, who certainly was not a seeker after priority, should, while insisting on his own different manner of procedure, in his "Euridice" preface so unreservedly have credited Emilio de' Cavalieri with the priority of making heard "la nostra musica sulle scene". If Peri's "Dafne" had been composed "fin l' anno 1594" and performed early in 1595, this tribute to Emilio de' Cavalieri would be just a trifle too liberal. On the other hand, if Peri's "Dafne" was not performed until carnival 1597, then Peri's tribute would be entirely plausible and justified, since Emilio de' Cavalieri created somewhat of a sensation with his scenic musical pastoral "Il Giuoco della cieca", performed on October 29, 1595 at the Palazzo Pitti in continuation of his pastoral experiments "Il satiro" and "Disperazione di Fileno", both of the year 1590 and the texts of all three by Laura Guidiccioni.

Without claiming to have unravelled the knotty problem, I believe the chronological history of "Dafne" to be about as follows:

Not later than "fin l' anno 1594" Rinuccini's "Dafne" text was ready in its original form for a composer. Not earlier than "fin l' anno 1594" Peri began to compose it. The first performance took place before a small audience of connoisseurs at Corsi's palace during carnival 1597. The work was repeated during carnival 1597/8 at Corsi's palace in the original or in the improved version of which Rinuccini speaks. The work was again re-

peated, this time surely in the improved version, at Corsi's palace before the two cardinals Del Monte and Montalto not later than January 18 (carnival) 1599 and again, but at the Palazzo Pitti, before the same cardinals and a large audience of Florentine nobility, on January 21, 1599.

From the household accounts of Signora Corsi we further know that "Dafne" must again have been performed at the Corsi palace late in August 1600 and it is perhaps for this performance that the libretto (of course the improved version; the original version is not extant) was printed. It should be noted that Signora Corsi does not mention Peri.

Again "Dafne" was revived on October 26, 1604 at the Palazzo Pitti (*not* at the Corsi palace, as Gandolfi incorrectly stated) in honor of the duke of Parma. The libretto for this performance (a reissue of the 1600 ed. with new title page) exists, whereas no copy of the libretto used for the performance at Mantova in 1608 of Marco da Gagliano's "Dafne" in a further revision of the text by Rinuccini, has been traced[1]). Possibly no such libretto was published. The performance of 1604 is recorded in Tinghi's diary, which forms the substance of Solerti's fascinating book "Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1640". It should be noted that Tinghi does not mention a composer.

Whose score was used for these performances of August 1600 and October 26, 1604? Giulio Caccini started on his voyage to France in September 1604. Consequently this fact together with his own statement that his "Dafne" music was performed at Corsi's palace, whereas the 1604 performance occurred at the Palazzo Pitti, excludes Caccini. The probabilities are that Peri's score was used.

That Caccini's "Dafne" music was not used for performance during Peri's "tre anni continui", I think, is a fairly save hypothesis, expecially as Peri does not mention interpolations from a score by Caccini, whereas he did not hesitate to state that some of Caccini's "Euridice" music was used in the first performance of his own "Euridice" on October 6, 1600. That Caccini's "Dafne" music was not drawn upon for the performance on January 21, 1599, is certain, since it did not take place at the Corsi palace but at the Palazzo Pitti.

There remains the performance late in August 1600. To this Peri laid no claim and as no composer is mentioned by Signora Corsi, it is permissible to argue that at least for this performance music by Caccini was used. Permissible but not obligatory, because Caccini's words "la musica che io feci nella favola della Dafne del Sig. Ottavio Rinuccini, rappresentata in casa del Sig. Jacopo Corsi" do not necessarily imply either that he composed the whole text or even that the music composed by him was used in a stage performance of Rinuccini's "Dafne" favola. What makes the use of music by Caccini even in August 1600 doubtful is, that Caccini forgot—and he was not given to forgetting such things—to mention his share in the history of "Dafne" in his "Euridice" preface though he had ample time to incorporate pertinent remarks therein! For the same psychological reason it is doubtful that "Dafne" music by Caccini was performed at all up to the time that he sent his "Nuove musiche" to the press in 1602, since they, too, fail to mention any music composed by him for Rinuccini's "Dafne"!

---

1) For the differences between these texts *see* vol. 2 of Solerti's "Gli albori".

On purpose so far nothing has been said about Corsi's "Dafne" music. This much Peri makes perfectly clear that Jacopo Corsi had already composed "arie bellissime per quella favola" before he, Peri, undertook to set the "Dafne" text according to his own ideas. Peri's account does not permit us to argue that these arias by Corsi were interpolated for the performances of Peri's score. In view of Peri's silence on this point, the correctness of Marco da Gagliano's statement that Peri "approvato parte dell' arie già composte, si diede a comporre l' altre" which would seem to imply that in carnival 1597 a score was used, largely by Peri, but partly by Corsi, becomes rather doubtful.

A disturbing element is thrown into the chronology of "Dafne" as outlined above by the entry of the "Storia d'Etichetta" for the performance of "Dafne" on January 21, 1599. The "Storia d'Etichetta" does not mention Peri, but says "si fece nella sala delle statue la pastorella in musica *del Sig. Jacopo Corsi*". It is, of course, possible that Corsi had composed the entire "Dafne" text in the meantime and a literal interpretation of the entry in the "Storia d'Etichetta" would therefore mean that a "Dafne" score by Corsi was performed on January 21, 1599. While conceding this possibility, something else must be taken into consideration which weakens this possibility very much. The courtier diarists do not seem to have taken the trouble to inform themselves about the composers who furnished the music for these court entertainments. Thus the ambassador of Parma wrote to his duke about "Euridice": "si rappresentò in casa del Granduca da un gentiluomo della città la favola di Orfeo et Euridice in versi e sempre in musica, che durò un ora e mezza". Furthermore Tinghi attributed the score of "Euridice" to Emilio de' Cavalieri and just as hazy were Giovanni del Maestro's notions about the composer of "Euridice" when he said in his "Memorie": "dopo desinare si fece una commedia nel Palazzo de' Pitti sul salone di sopra, tutta in musica *opera* del *Signor Jacomo Corsi* e materia del Signor Ottavio Rinuccini". The correct state of affairs was, however, recorded by Michelangnolo Buonarotti in his official "Descrizione" (1600) of the festivities. Without mentioning Peri or Caccini, he wrote: "laonde avendo il Signor Jacopo Corsi, *fatta messere in musica* con grande studio la Euridice, affettuosa e gentilissima favola del Signor Ottavio Rinuccini".

Thus, quite in keeping with the ideas of the time, Jacopo Corsi, Maecenas and "Padre" of music (as Marco da Gagliano calls him), was considered to have had a kind of proprietary right as author in the entertainments planned and financed by him for court. It was of no particular interest to courtiers to know the names of professionals engaged to provide the music for entertainments under the auspices of a gentleman like Corsi. Other librettos of the time have come to my notice which bear out this impression. In such cases, as in the case of "Dafne", words like "la pastorella in musica del Sig. Jacopo Corsi" would therefore by no means always signify *composed* by Corsi but the "pastorella in musica" which Corsi engaged some musician to compose for entertainments planned by him.

Notwithstanding the plain historical fact of priority, very little interest was taken in Corsi's share in the first opera until, quite accidentally, Miss Hortense Panum, while collecting material for her and Mr. Behrend's history of music, discovered at the Brussels Conservatory library in 1888, two excerpts from "Dafne" in a collection of (late 16th and early 17th century)

monodies, and these excerpts bore the heading "del Se. Jacopo Corsi". Miss Panum then published these two excerpts (the one Apollo's "Non curi la mia pianta", the other the final chorus "Bella ninfa fugitiva" in the Musikalisches Wochenblatt, 1888 (v. 19, p. 346-347). This fact was not mentioned by Mr. Wotquenne when he, in 1901, with not quite correct historical notes, published the two Corsi *torsi* in photographic facsimile on two fly-leaves between p. 46-47 of his "Annexe I", a catalogue of seventeenth century opera and oratorio libretti in the Brussels Conservatory library. "Bella ninfa" was also published by Hortense Panum and W. Behrend in their "Illustreret musikhistorie" (1905, p. 218-219) and both pieces by Solerti in his "Gli albori del melodramma" (I. Suppl.).

It is one of the caprices of fate, indeed, that the "Dafne" scores of both Peri and Caccini should have been lost to us, but that music by Jacopo Corsi, who was the first to compose parts of Rinuccini's text of this, the first opera, should have been preserved! In conclusion, it is an equally strange fact that the "La Dafne" libretto of 1600 contains nothing in the way of a dedication or preface, whereas most librettos and scores of the time do contain such matter, now so invaluable for historical purposes. On the other hand, the "Dafne" libretto contains a laudatory poem of eight stanzas addressed by Rinuccini to Corsi. The first stanza of this poem, in which we are justified in seeing something more than a poet's complimentary "bouquet" reads:

"*Del S. Jacopo Corsi.*

Qual novo altero canto
O Musa, ò Dea midetta, ond' io risuoni
Corsi tuo nobil vanto.
Corsi, che tutti sproni,
E tutti accendi alle virtù celesti,
Mentre primier le belle vie calpesti[1])."

---

1) This little study represents the notes in the Library of Congress «Catalogue of Opera Librettos Before 1800» (now in press) under "La *Dafne* d' Ottavio Rinuccini rappresentata alla Serenis. Gran Duchessa di Toscana dal Signor Jacopo Corsi". (Firenze, Giorgio Marescotti, MDC. 12 unnumb. l. 21 cm.) As such a study might not by suspected there by those interested in the origin of opera, I believed that publication in the "Sammelbände" was desirable.

Chi era l' «Hippolita», cantatrice del cardinal di Montalto.

Ricerche di

Alberto Cametti.

(Roma.)

Redire ad fastos. Hor.

Fra i più ferventi ammiratori e i più munifici protettori dell' arte musicale che vissero in Roma tra la fine del '500 e il principio del '600, il primo posto spetta senza dubbio al cardinal di Montalto, Alessandro Peretti Damasceni, pronipote di Sisto V [1]).

«. . . . . niente meno di lui — dice il Giustiniani — si dilettò della musica, perchè di più sonava il cimbalo egli per eccellenza, e cantava con maniera soave et affettuosa e teneva in sua casa molti della professione che eccedevano la mediocrità, e tra gli altri il Cavaliere del Leuto e Scipione Dentici del Cimbalo, sonatori e compositori eccellenti, e poi Orazio [*Michi*] sonatore raro d' Arpa doppia, e per cantare aveva Onofrio Gualfreducci eunuco, Ippolita napoletana, Melchior [*Palontrotti*] Basso, e molt' altri a' quali dava grosse provigioni» [2]): e più innanzi lo stesso Giustiniani aggiunge che questo porporato «sonava e cantava con molta gratia ed affetto, se bene aveva un aspetto più tosto martiale che apollineo, et una voce da scrivere, come si suole dire . . .» [3]).

Il ricchissimo cardinale era vice cancelliere della Chiesa dal 1589 e come tale abitava nell' ampio palazzo della Cancelleria, rifabbricato cent' anni prima dal Riario, dove «si tratteneva con una delle più numerose famiglie e più splendide che allora si vedessero in Roma» [4]), e dove passava piacevolmente la vita dormendo il giorno e sollazzandosi alla notte, distribuendo a larghe mani elemosine ai poveri, costruendo chiese o beneficandole con sussidî e spargendo a larghe mani «remunerazioni, favori, aiuti, emolumenti dati a persone virtuose, tanto ornate di sacre lettere quanto a legisti, filosofi, poeti, pittori, cantori e sonatori, ecclesiastici, interpreti et altri, tenendo in corte con molta sua spesa gran numero de detti» [5]).

---

1) Figlio di Fabio Damasceni e di Maria Felice Peretti-Mignucci; figlia questa, a sua volta, di Camilla, sorella di Sisto V.

2) Giustiniani V., *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628), ristampato dal Solerti, *Le origini del melodramma.* Torino, Bocca, 1903. (p. 110.)

3) Id., pag. 115—116.

4) *Memorie del card. Guido Bentivoglio. . .* Milano, Daelli, 1864, vol. I, pag. 61—62.

5) Briccio G., *Il pianto et la mestitia dell' alma città di Roma per la morte dell' Ill. e Rev. Sig. Alessandro Peretti card. Montalto.* Roma, 1623. (pag. 1.)

Liberale e grande di cuore, signorilmente generoso, benchè nato in umile condizione, quando, a soli cinquantatre anni, il 2 giugno 1623, morì per aver abusato di gelati e bevande fredde, la sua perdita fu rimpianta da tutta Roma e tutti i commercianti del quartiere dove abitava addobbarono a lutto le mostre dei loro negozî [1]).

In quell' ambiente fastoso, e per almeno venti anni, visse la cantatrice Ippolita, già accennata dal Giustiniani, della quale andremo a parlare.

* * *

E questo scrittore è il primo del suo tempo, il quale accenni alla nostra virtuosa e l' unico che ci dia la notizia che essa fosse «napoletana». Dopo di lui, meno concisamente ne parla il Della Valle, nella ben cognita lettera al Guidiccioni del 16 gennaio 1640; egli, dopo aver detto di Vittoria Archilei, che era cantatrice di arte e dotata di buona voce, sebbene non bella di aspetto, prosegue:

«Ma l' Ippolita del cardinal Montalto, più moderna, che credo che ancor viva, passò battaglia [2]) nelle nozze del Gran Duca Cosimo, alle musiche delle quali vi fu concorso dei migliori cantanti di tutta l'Italia insieme» [3]).

Ciò è perfettamente esatto. Per le nozze di Cosimo de' Medici con Maria Maddalena d' Austria, celebrate nell' ottobre del 1608 a Firenze, in quella Corte amica dello sfarzo e in quella città che aveva visto sorgere, nei primi tentativi del «recitar cantando», il melodramma, si volle, anche nell' intento di emulare la Corte di Mantova per le musiche colà eseguite in occasione di altre nozze principesche [4]), preparare qualche cosa di straordinario e si pensò di far rappresentare addirittura tre opere. Accadde quindi che i musici del Granduca non potessero bastare e si dovesse ricorrere a quelli del cardinal di Montalto [5]), il quale aveva gran dimestichezza coi Medici, per essere stato più volte ospite loro ed aver goduto di spettacoli dati in onore suo e di altri personaggi [6]). Tra i cantanti concessi in prestito dal Peretti v' era appunto l' Ippolita.

---

1) Briccio, Op. cit., pag. 2.

2) Poichè qualcuno, citando il Della Valle, ha riportato questa locuzione «passar battaglia» facendola seguire da un «*sic*», ricorderò che il Fanfani non tralascia di registrare il significato di essa nel senso di «essere eccellente nel suo genere, non temer confronto e dirsi di cosa e di persona».

3) Lettera riprodotta recentemente dal Solerti, *Le origini del melodramma* (pag. 164).

4) Se ne trova un resoconto nel Solerti, *Gli albori del melodramma*. Palermo, Sandron, 1904 (vol. I, cap. IX).

5) Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*. Firenze, Bemporad, 1905 (pag. 39 e segg.) e *Gli Albori*, ecc. (vol. I cap. X).

6) Nell' ottobre del 1595 egli tenne a battesimo il principe Francesco de' Medici e vi udì *Giuoco della Cieca* di Laura Guidiccioni e una pastorale di Emilio de' Cavalieri: nel 1599 vi udì la *Mosca cieca* del medesimo e la *Dafne* del Peri (21 gennaio): nel dicembre 1602 vi ascoltò l' *Euridice* del Caccini (Solerti, *Gli albori*, vol. I, pag. 52, 55, 61, 66).

Il fatto che questa cantatrice doveva prender parte a quelle feste, faceva già correre anticipatamente per l' Italia i giudizî sulla sua valentia.

Una lettera del poeta Rinuccini al card. Ferdinando Gonzaga, del 2 agosto 1608, di cui non ci è rimasto il testo intero perchè lacerata la carta, accenna ad essa in termini assai lusinghieri:

«. . . *Dico del miglior senno . . .*
«*che noi non siamo . . .*
«*cantare, non contando . . .*
«*Roma, fra quali quella [donna del sig. card.]*
«*di Montalto riesce cosa . . .*
«*meraviglia e passa tutte tutte e di gran lungha,*
«*così dicono gl' intendenti, io ancora non l' ho udita*» 1).

E Marco da Gagliano, scrivendo da Firenze il 30 settembre susseguente al medesimo cardinale Gonzaga, per esprimere il suo contento che esso avesse in progetto di verseggiare una favola e la speranza che la facesse musicare a lui, avvertiva che «la donna dell' Illmo Card[lo] Montalto» era «cosa rarissima»; ed aggiungeva: «se non fussi che la sig. Vittoria [Archilei] la supera di bontà di voce, direi assolutamente che ella fusse più singolare» 2).

Giunta sulle rive dell' Arno, l' Ippolita si fece conoscere dalla nobiltà fiorentina cantando ad un ricco banchetto che precedette di tre giorni l' esecuzione delle opere: lo ricorda il Bertazzuolo, agente mantovano, chiamandola «la Romana [*sic*] dell' Illmo Cardinal Montalto» 3).

Il 22 ottobre (1608) si eseguì la prima opera, la *Notte d' amore*, su versi del Cini, e un cronista citato dal Solerti scriveva che «la sig[ra] Hippolita musica del sig[re] Carl[le] Montalto si segnalò mirabilmente nel canto» 4): è l' unica virtuosa menzionata dal diarista, come è la sola di cui esso faccia accenno parlando della seconda opera, *Il giudizio di Paride*, poesia di Michelagnolo Buonarroti *junior*, rappresentata il 25 successivo:

«Il vanto nella musica toccò alla S[ra] Hippolita del S[re] Car[le] Montalto, e ben si conosceva, poichè sempre vi era strepito, se non quando essa cantava ch' allora si serbava universalmente uno esquisito silenzio» 5).

Ben a ragione dunque il Della Valle affermava che quella cantatrice aveva «passato battaglia» in quella occasione; è questa, del resto, la prima volta che mi occorre di trovar menzionato il nome di lei nelle cronache del tempo fin qui conosciute.

* * *

1) Civita A., *O. Rinuccini e il sorgere del melodramma in Italia.* Mantova, 1900 (pag. 193—94).
2) Vogel E., *Marco da Gagliano* (dal *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1889*) doc. 14.
3) Solerti, *Musica*, ecc. pag. 55.
4) Solerti, Id. pag. 45. 5) Id., pag. 47.

Anche Claudio Monteverdi, nella sua breve permanenza in Roma del novembre 1610, ebbe agio di udire, in casa del cardinale Ferdinando Gonzaga, l' Ippolita: scrivendone egli, dopo il suo ritorno in Mantova, e con lettera 28 dicembre 1610, all' ambasciatore del duca in Roma, confrontava la cantatrice con la figlia di Giulio Caccini (Francesca), ma lodava più questa perchè sapeva suonare, e bene, «il liuto, il chitarineto et il clavicembano»: superiore a tutte e due egli reputava però, non so se per cortigianeria, Adriana Basile-Baroni, perchè cantava, suonava e parlava benissimo e quando «tace o accorda, ha parti da essere mirate e lodate degnamente»[1]). Ah birichino d' un Monteverdi!

Il valente cembalista Giovan Giacomo Maggi, al servizio del cardinal Peretti ci fa sapere che l' Ippolita possedeva un cembalo fabbricato a Firenze da Vincenzo Bolcione, ch' era il migliore cembalo di Roma.

Apprendiamo ciò da una lettera, datata da Roma il 2 marzo 1611 al solito cardinal Gonzaga[2]); in essa egli parla di una pastorale eseguita in casa durante il carnevale, per la quale s' era servito di un cembalo di proprietà del cardinale stesso, ma che era stato rovinato da un cembalaro mal pratico, e lo consigliava a farsene costruire uno nuovo dal Bolcione «che veramente è valent' huomo in questo esercitio et è quello che ha fatto il cimbalo della S^ra^ Ipolita e Sr Cesare che certo è riuscito il meglio cimbalo di Roma perchè ha gran voce e se ci può cantar sopra, e così ha da essere quello di V. S. Illma, alla quale tutti unitamente la S^ra^ Ipolita, il Sr Cesare et io facemo riverenza, ecc.».

Un altro più tardo accenno alla Ippolita si trova in due lettere del 1620. In quell' anno la pur famosa cantatrice Adriana Basile-Baroni, nel recarsi a Mantova, si era trattenuta alla Corte di Modena; quivi la principessa Giulia Felice D' Este l' aveva udita e ne aveva potuto fare il paragone con Ippolita; e scrivendone al cardinale Alessandro D' Este, a Roma, in una lettera del 24 giugno, gli diceva:

«Sentii poi a cantare l' Adriana con grandissimo mio gusto . . . a me parse però che l'Ippolita del card. Montalto habbi miglior voce: di gratia V. S. Illma mi facci honore di scriverme, se così parà a lei ch' io so che là sentita nel passar per Roma oltra alle altre volte . . . . .»[3]).

Alla risposta del cardinale, essa replicava, il 7 luglio successivo:

«L'Adriana mi riuscì assaissimo et è apunto come dice V. S. Illma. L'Hippolita di Montalto à miglior voce ma molto inferiore di bellezza che rende all' udito gusto infinito ma è un poco noiosa a chi la mira, dove questa dà il gusto compito a chi l'ascolta»[4]).

---

1) Davari S., *Notizie biografiche del distinto maestro di musica C. Monteverdi.* Mantova, 1885, (pag. 24—25).
2) Vogel, Op. cit., doc. 22.
3) Ademollo A., *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla Corte di Mantova.* Città di Castello, Lapi, 1888 (pag. 263—64).
4) Ademollo, Loc. cit.

Essa poteva dunque rivaleggiare di voce con la Basile ma non di bellezza. Aveva, in questo, ragione il Monteverdi!

Ma chi era, infine, questa Ippolita di cui non ci resta che il ricordo del nome di battesimo e della sua origine napolitana? Tentiamo di scoprire qualche cosa dell' essere suo e di riportare alla luce, dopo tre secoli d' oblio, la sua persona.

* * *

Tra le feste musicali che il cardinal Peretti deve avere indubbiamente offerto, e non di rado, alla nobiltà e all' alto clero di Roma pel corso di trent' anni — e delle quali qualche cultore di storia della musica dovrebbe occuparsi — di una almeno ci sono rimaste larghe relazioni; ed è quella data nell' occasione delle nozze del proprio fratello il principe di Venafro, cioè Michele Peretti, con la principessa Anna Maria Cesi [1]). Per questo matrimonio, celebrato nel novembre 1613, si volle eseguire, come era solita costumanza del tempo, nel carnevale del successivo anno, una favola in musica o meglio «un festino accompagnato da balli» chiamato anche «veglia alla fiorentina».

E fu *l' Amor pudico* di Giacomo Cicognini. Lo spettacolo, di cui parlerò più diffusamente in altro mio prossimo lavoro, ebbe luogo nel palazzo della Cancelleria ed ebbe tre rappresentazioni, il 5, il 9 e l' 11 febbraio 1614.

Esso si divideva in cinque parti, distinte col nome di «ore». Compositore della musica della prima e seconda ora fu il cembalista cav. Cesare Marotta; della terza ora fu Pellegrino Muzi (Mutii) e della quarta e quinta Ippolito Machiavelli; dei cori Bernardino Nanino, artisti tutti al servizio del cardinal di Montalto, meno il Muzi che stava al soldo del principe Peretti stesso [2]). Esecutori furono Innocenzo Menghi, Francesco Severi, Pietro Ciamoricone, Giovan Domenico Puliaschi, vir-

---

1) Sono note le romantiche vicende di questo matrimonio. Michele Peretti era rimasto proprio in quell' anno 1613 (6 febbraio) privo della sua prima moglie Margherita della Somaglia, da cui aveva avuto tre figli, Francesco, Camilla, poi monaca, e Maria Felice, in seguito sposa del principe Savelli. Egli si trovava allora sui trentasette anni.

Francesco, volendo ammogliarsi, s' era promesso appunto con Anna Maria Cesi, che aveva preso ad amare fortemente. Ma della fidanzata del figlio s'innamorò subito Michele e non volendo nemmeno attendere l' anno di vedovanza s' affrettò a sposarla! Francesco, disperato, fuggì a Napoli e si fece sacerdote: seguìta, nel febbraio 1631, la morte del padre, tornò in Roma e dieci anni dopo divenne cardinale.

2) A questa favola accenna il Monteverdi in una lettera del 9 dicembre 1616 quando dice: «Et qui imitare il Sig^r Cardinal Montalto che fece una comedia che ogni sogetto che in essa interveniva si compose la sua parte». (Davari, Op. cit. pag. 38).

Per essere esatti bisogna avvertire che in una scena della quarta parte dell' *Amor pudico*, rappresentante i Campi elisi, figuravano i quattro poeti Dante, Sannazaro, Petrarca e Ariosto, le cui parti furono composte e cantate rispettivamente dal Puliaschi, dal Muzi, dal Ciamoricone e da Ludovico . . . [Petrorsi?] virtuoso del principe Savelli.

tuosi del cardinal Borghese, Giacomo Verovio, Clelia Agazzari, Cesare Zoilo, Felice Sanci, Pietro Paolo Sabatini, più i virtuosi — suonatori e cantanti — del cardinal Montalto, quali il famoso basso Melchiorre Palontrotti, il cimbalista Giovan Giacomo Maggi, il soprano Domenico Tombaldini, il Machiavelli e il Marotta stessi e l' arpista Orazio Michi. La parte di Venere fu affidata a «Hippolita Marotta, moglie del detto cavaliero».

Si capisce ora facilmente perchè il Maggi, nella citata lettera del 1611, unisse insieme i nomi della «S^ra^ Ipolita» e del «Sr Cesare».

* * *

Ma il lettore vorrà certamente sapere qualche cosa di più sul conto dei coniugi Marotta ed io procurerò di soddisfare la sua curiosità frugando nei documenti notarili del tempo.

E per primo, per seguire l' ordine di tempo, vediamo chi fosse il cembalista e compositore Cesare Marotta, il cui nome non si rintraccia in nessuno dei dizionarî di musica[1]).

Ci resta fortunatamente di lui il testamento ch' egli scrisse di suo pugno il 19 maggio 1628 e consegnò, sigillato, al notaio Melli il giorno seguente[2]). In principio di questo atto egli si dichiara, come si firma in ultimo, «*Vito detto Cesare cavalier Cesare Marotta figliuolo del* quondam *Cesare Marotta della terra di S. Agata in Puglia*».

Era dunque nato in Sant' Agata di Puglia, un paese in provincia di Foggia, quasi al confine della provincia di Avellino, annidato sull' Appennino napoletano a circa ottocento metri d' altezza, e che conta oggi circa 6700 abitanti.

L' anno in cui nacque — secondo quanto si ricava dall' atto di morte — si può fissare al 1580: ma la data precisa ce l' avrebbe indicata il suo atto di battesimo, qualora fossero stati conservati i registri di quegli anni[3]).

Nel proprio testamento il Marotta — dopo aver «con ogni humiltà» domandato a Dio il perdono dei peccati commessi, aver raccomandato l' anima «alla Madre San^ma^ et a tutti li S^ti^ del Paradiso», e ordinato

---

1) Si trova invece quello del siciliano Erasmo Marotta († 1641) gesuita, di cui ci rimangono alcuni madrigali (Cfr. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700*, Berlin, 1892, al vol. II, pag. 479 e 504), e che pose in musica anche un' *Aminta*.

2) *Aperitio testamenti. Die 8 augusti 1630.* Originale presso il notaio Gentili di Roma: copia nell' archivio storico capitolino (sez. XXVI, prot. 6).

I sette testimonî furono Francesco Rubbieri, romano; Menicantonio Giuliani fu Brandimarte, romano; Teofilo Musacchi fu Alessandro, viterbese; Clemente Bughini fu Giacomo, faentino; Simoncello de' Simoncelli fu Giovanni Felice, romano; Giovan Maria Causeo di Francesco, romano; Costantino Masserio di Pietro, napoletano.

3) Il Sindaco di S. Agata mi comunica gentilmente che i registri di nascita della parrochia di S. Angelo cominciano dal 1587 mentre quelli della parrocchia di S. Nicola cominciano dal 1648.

che il suo corpo fosse seppellito nella chiesa di San Carlo a' Catinari — comincia le sue disposizioni col lasciare una somma di trecentotrenta scudi ad una sua figlia naturale, Anna.

Era questa una bambina, nata poco più di un mese prima, da madre ignota, tenuta a battesimo da Giovanni e da Vienna Bellimbusti, padre e figlia, e affidata, pare, alle cure di costoro e del marito di Vienna, Giovan Batt[a] Renzi, abitanti in Trastevere[1]).

Il Marotta stabiliva che con la detta somma si dovessero comprare tre *Luoghi di monte non vacabili* (perpetui), e questi fossero assegnati per dote all' Anna, alla quale gli eredi dovevano pagare, oltre il frutto dei luoghi di monte, anche ventidue giuli al mese fino all' età di diciotto anni.

Alla propria moglie «la Sig[ra] Hipolita Recupito» (ecco finalmente il cognome della cantatrice!) egli lasciava poi «tutto quello gli bisognarà per vivere e vestire fino a che ella viverà vidovilmente et maritandosi voglio che li miei heredi siano tenuti darli per una sol volta scudi mille moneta et non voglio possa pretendere altro, eccetto che tutte le sue vesti, et biancharie con due anelli d' oro a sua ellettione di quelli che allora si ritrovaranno in casa mia et una gargantiglia se in casa mia ci sarà e morendo senza figlioli legitimi e naturali voglio che d[i] scudi mille se ne possa solamente disponere de scudi cento moneta da fare quello che li piacerà et scudi doicento li debia lasciare alla Chiesa di San Carlo sita in S[a] Agata mia patria, per salute dell' anima sua et mia ad effetto si spendino per servitio della fabbrica di detta chiesa conforme bisognerà in quel tempo».

Finalmente erede di tutte le sue sostanze nominava la propria figlia legittima Francesca Maria Carlina Pietrina, ch' era allora sui quindici anni[2]).

Poco più di due anni dopo, il 28 luglio 1630, all' età di circa cinquant' anni, Cesare Marotta moriva nella sua abitazione «e conspectu Ven. Ecclesiae Sancti Laurentii in Damaso»[3]), cioè di faccia al palazzo

---

1) L' atto di battesimo dice così: «*Adì 11 aprile 1628. Anna fig[a] del sig[r] cavalier Cesare Marotta e di madre incognita compare Gio. Bellimosto, parrocchia del Salvatore de Curte, commare Vienna moglie di Gio. Batt. Rensi di detta parrocchia, mammana Alessandra vedova, di detta parr[a], nata hoggi a hore 9. Batezò il P. Gio. Battista*». (Archivio gen. del Vicariato. Parrocchia di S. Crisogono. Lib. Baptiz. III, a cc. 313.)

2) Era nata l' 11 gennaio 1613, come si legge nell' atto di battesimo: «*Francesca Maria Carlina Petrina nata alli 11 fig[a] del S. Cesare Marotti di S. Agata in Puglia et della S[ra] Hippolita Recupita Napolitana sua moglie di q. Parr[a] fu battã dal P. Gasparo Cassiani, compare Andrea Alberto milanese da Belante* [Bellano?] *al lago di Como, l' un' et l' altro* [intendi i genitori] *musici dell' Illmo S. Card. Montalto*». (Archivio del Vicariato-Parr. SS. Lorenzo e Damaso, *Lib. bapt.* VI a cc. 273 v.)

3) Come si legge nelle formule notarili che precedono l' *Aperitio testamenti* dell' 8 agosto 1630 citato.

Nello Stato delle anime della parrocchia dei SS. Lorenzo e Damaso per l' anno 1625 (Arch. gen. del Vicariato) la famiglia Marotta è così registrata: «*Cav. Cesare Marocco* [sic!] — *Ippolita* — *Francesca fil.* — *Anna serva*».

della Cancelleria (dimora questa, come dissi, del cardinale vicecancelliere della Chiesa) dove egli stava forse fin dal tempo in cui era al servizio del cardinal di Montalto.

Ecco il testo dell' atto di morte[1]):

Die 28 [Julius 1630] eques Cesar Marotta annor. 50 circiter in omnino S. Matris eccl. animam Deo reddidit cuius corpus die 29 sepultus est in hac ecclesia (recepit sacramentum).

Da questo atto risulta dunque che egli fu seppellito nella chiesa dei SS. Lorenzo e Damaso, sebbene nel testamento egli prescrivesse di voler essere sepolto in quella dei SS. Biagio e Carlo ai Catinari.

Ma non fu solamente quella disposizione a restare senza effetto; ho un fondato dubbio che l' intero testamento non avesse mai esecuzione.

Questo, infatti, fu aperto dal notaio — alla presenza del primo collaterale e giudice della curia capitolina, nobile avvocato Lorenzo Marcelli — soltanto undici giorni dopo la morte del Marotta, e non à richiesta — si noti bene — della moglie o della figlia Francesca, ma di tal Margherita Ferraioli del fu Odorico, romana, la quale asseriva di avere interesse alla pubblicazione di esso[2]).

Apparisce inoltre che il Marotta avesse disposto illegalmente dei beni ch' egli riteneva proprî, mentre essi erano di proprietà della moglie, la quale li aveva acquistati mercè la sua virtuosità, com' essa doveva più volte affermare. Ippolita, già offesa ed irritata pel fatto della «figlia naturale» e indignata nell' apprendere che il marito avesse fatto atto di padronanza sulle sue sostanze, intentò subito giudizio avanti al luogotenente Vai dell' Auditore di Camera, contro l' erede universale — la figlia Francesca! Essa affermava infatti che il marito, al tempo del contratto di matrimonio «*erat adeo pauper, ut nihil possidebat et simplicem victum tantum ex personali servitude percepit, quam diversis Principibus tam Neapolis quam Romæ præstitit*», e che «*omnia prefata bona reperta post obitum d^i q^m Caesaris fuerunt acquisita et superlucrata per ipsam D. Hippolitam ex muneribus et munificentia habitis a pluribus Principibus et Magnatibus causa servitutis ex actu virtuoso provenientis, eis in pluribus Italiæ civitatibus præstitæ*».

Per intromissione però di alcuni amici, le due contendenti, con l' assistenza di tre curatori (perchè Francesca era minorenne) addivennero ad una transazione, consacrata con atto notarile del 25 ottobre 1630[3]),

---

1) Archivio gen. del Vic. — Parrocchia SS. Lor. e Damaso. *Lib. Mort.* 1591—1643 a cc. 140 verso.

2) Poichè all' infuori della moglie e della figlia legittima non erano contemplate nel testamento altre persone che la figlia naturale Anna, si potrebbe supporre che questa Margherita Ferraioli fosse la madre di quest' ultima.

3) *Concordia inter D. Hippolita Recupita et D. Francisca Maria de Marottis* (Arch. di Stato in Roma, Atti Fonthia, prot. 3113 a cc. 1213).

nella quale si stabiliva che Francesca dovesse rinunciare, in favore della madre, a tutti i beni ereditati, e questa promettere di assegnare, in occasione di matrimonio, una dote conveniente alla figlia.

L'occasione per mantenere la promessa della dotazione si presentò non molto tempo dopo. Il 19 gennaio 1632 Francesca sposava il romano Carlo del fu Giovanni Buisson [1]) e riceveva dalla madre una dote di tremila scudi tra oggetti preziosi, indumenti, luoghi di monte e beni stabili [2]), come apparisce dall' atto di costituzione di dote, nel quale si ribadisce l' affermazione che «*quid quid in bonis repertum fuit* [alla morte del Marotta] *id totum per D. Hippolita super lucratum fuerit, cum donis sibi factis a diversis Principibus mediante eius virtute cantandi*» [3]).

Tra gli oggetti preziosi, ascendenti al valore di circa cinquecento scudi, Ippolita cedeva alla figlia quella «gargantiglia» nominata dal Marotta nel suo testamento; una collana, cioè, adorna di perle e rubini stimata ottanta scudi.

Carlo Buisson, dal canto suo, possedeva carrozza e cavalli, tre case (una in via delle Coppelle, di faccia al palazzo Baldassini, nel quale allora abitava il cardinale Giulio Roma; una al vicolo Savelli, di faccia al palazzo Sora; e la terza — ove dimorava — al vicolo dei Serlupi, presso S. Angelo in Pescheria, dietro la chiesa di S. M. in Campitelli), un piano di casa a Magnanapoli e una vigna fuori la porta San Pancrazio, nella «valle dei canneti», passato l'arco dell' acquedotto paolino [4]).

Ma tale unione durò poco: Carlo moriva ai 24 settembre 1634 — e non aveva ancora ventitre anni! [5]) — lasciando Francesca incinta di un bambino, al quale fu messo appunto il nome di Carlo Baldassare, per ricordo del padre.

Qualche tempo dopo (prima dell' agosto 1636) Francesca si rimaritava con tal Francesco Maria Landi.

* * *

---

1) Archivio gen. del Vicariato. *Lib. matrim.* parr. SS. Lorenzo e Damaso (a cc. 160).

2) Un terreno arativo con stalla in S. Agata di Puglia, da lei comprato dai De Marinis di quel paese.

3) Vedi *Costitutio dotis* 15 gennaio e aggiunta 4 maggio 1632 in atti Valentini (Archivio di Stato in Roma). Nel primo atto si ripetono i nomi di «Vito Cesare Marotta da S. Agata in Puglia» e di «Ippolita fu Giovan Tommaso Recupito, napoletana».

4) Vedi Atto 2 luglio 1630 del notaio Belgio (Archivio di Stato in Roma, prot. 668); nonchè *Obligatio* 29 luglio e altri atti 24 e 25 settembre e 20 e 22 novembre 1634 del notaio Nuccula (Arch. di Stato, prot. 4548 a cc. 319, 883, 885, 886; e prot. 4549 a cc. 406 e 439).

5) Archivio generale del Vicariato. Parrocchia di San Luigi de' francesi. *Liber defunct.* IV, a c. 226 v.; e Atti Fonthia, 2 giugno 1632 (Arch. di Stato in Roma, prot. 3123 a c. 466).

Nel suo testamento del 22 settembre 1634 Carlo lasciava erede il «ventre pregnante» di Francesca (Vedi Atti Nuccula, 22 e 24 settembre, 19, 20 e 22 novembre 1634 nell' Arch. di Stato in Roma, prot. 4548 e 4549).

Il matrimonio di Ippolita Recupito col Marotta dovette avvenire certamente prima del 1611, come ci dimostra la lettera del Maggi: ma quando precisamente fosse celebrato, e se in Roma o altrove, non sono ancora in grado di dire. Sappiamo soltanto che Ippolita era un poco maggiore di età di Cesare, cioè di circa tre anni.

Anche per le notizie relative ad Ippolita e alla sua famiglia ci porge aiuto il testamento ch' essa dettò il 5 febbraio 1640 al notaio Contucci [1]).

In questo atto essa viene così nominata: «*D. Hippolita Recupita filia quondam Johannis Thomae, neapolitana* [2]), *vidua relicta q^m equitis Caesaris Marotti*»; e vi si dice che la virtuosa, benchè sana di corpo, si apprestava a dettare le proprie volontà «*timens nihilominus casum suae futurae mortis, maxime cum in senili aetate reperiatur*». Penosa confessione...

Dopo avere espresso le usuali invocazioni alla clemenza della divinità ed aver disposto circa le pratiche religiose da adempiersi dopo la sua morte, Ippolita chiedeva di essere sepolta nella chiesa di San Luigi de' francesi, nella cappella della famiglia Buisson [3]) *cum pompa funerali* e con la celebrazione di una messa presente cadavere.

Dal testamento apparisce che le relazioni con la figlia e col suo secondo marito, il Landi, non fossero allora del tutto cordiali. Infatti essa afferma di non dover lasciare nulla a Francesca innanzi tutto perchè le aveva già assegnato tremila scudi di dote e le aveva fatto altri doni, e poi perchè la stessa non si era ben condotta verso di lei — «*necnon quia eadem d. Francisca non bene se gessit erga ipsam*». Tuttavia «*volens recompensare tam ipsius d. Franciscae quam d. eius viri*

---

1) Originale presso il notaio Gentili di Roma. Copia all' Archivio notarile capitolino, sez. XXVI, prot. 6.

2) Che Ippolita fosse nativa proprio di Napoli potrebbe dedursi dal fatto che due altri Recupito, Giovan Paolo († 1592 circa) e Giulio Cesare (1579—1647), padre e figlio, l' uno legista rinomato, l' altro gesuita, teologo, filosofo ed apprezzato oratore, erano ambedue nativi di quella città. (Cfr. la *Bibliotheca* dell' Alegambe, il *Menologio* del Patrignani e la *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* del Sommervogel.)

Poichè non è improbabile che Giovan Paolo Recupito fosse stato fratello a quel Giovan Tommaso padre d' Ippolita. L' accertamento di questa parentela non dovrebbe esser cosa difficile a farsi negli archivî di Napoli.

3) Come si vedrà più innanzi, la Recupito fu sepolta invece nella chiesa di S. M. sopra Minerva.

Ad ogni modo dirò che la tomba dei Buisson in S. Luigi de' francesi stava, come si rileva dal testo dell' atto di morte di Carlo, nella cappella «del Crocifisso», la quale era, allora, la terza della navata di destra.

Ma oggi la lapide di quella tomba non esiste più, e l'iscrizione non è tra quelle riportate da mons. D' Armailhacq nelle sue *Notes historiques et descriptives sur l' église nationale de Saint Louis des français à Rome* (Ib. 1894). Il quale, peraltro, ricorda (a pag. 323) un tal Benigno Buisson, originario della diocesi di Langres († 1607) come uno di coloro che avevano disposto con lasciti per celebrazione di messe. Un ritratto di «mons. Benigno Buisson» era conservato ancora, nel 1634, nell' abitazione di Francesca Marotta-Buisson (Atti Nuccula, prot. 4549 a cc. 439 nell' Arch. di Stato in Roma).

ingratitudinem [1]) *aliquo signo gratitudinis*», legava loro la somma di ... dieci scudi, e dietro dichiarazione formale ch' essi più nulla potessero pretendere!

Lasciava però tutte le sue sostanze al figlio di Francesca, Carlo Baldassare, nominando esecutore testamentario e tutore dell' erede minorenne uno stretto amico di famiglia, tal Demofoonte di Anton Girolamo Paoloni (Paulonius) da Trevi del Lazio, con la clausola che morendo il detto nepote senza discendenti, si dovesse con l' asse ereditario costruire in una chiesa una cappella «*sub invocatione S. Aemiliani*».

Il giorno seguente alla rogazione del testamento, cioè il 16 febbraio 1640, per gli atti del medesimo notaio Contucci [2]), Ippolita, pretestando di trovarsi gravata da debiti, di tenere pignorati molti oggetti di valore e di versare in gravi strettezze finanziarie, cedeva un suo credito di cinquecento scudi al medesimo Paoloni, il quale le faceva pagare subito quella somma in contanti: ma conviene notare che il credito era verso Carlo Buisson ed essendo questi morto, verso gli eredi di lui, cioè il minorenne figlio Carlo Baldassare e per esso Francesca Marotta! ... Sicchè anche questa cessione sembra una conseguenza delle sospese relazioni di cordialità tra Ippolita e la figlia.

* * *

Circa tre anni prima ch' ella dettasse quel testamento, e cioè tra il maggio del 1636 e il marzo del 1637, la Recupito era andata ad abitare, insieme soltanto col piccolo nepote Carlo, nell' appartamento a Magnanapoli, ch' era proprietà di quest' ultimo [3]). Questo appartamento faceva parte di quell' isolato oggi limitato dalla via Nazionale, da via Magnanapoli, dalla sottostante via di S. Eufemia e dalla via delle Tre Cannelle e che comprende la torre dei Colonna, allora chiamata torre dei Molara [4]).

---

1) Ippolita aveva soccorso coi proprî mezzi tanto la figlia, in una causa criminale che, nel 1634, le aveva mosso, avanti alla Curia, tale Caterina Francioni, quanto il Landi, che, nel 1640 era stato sul punto di essere carcerato per impegni finanziarî non soddisfatti (Cfr. Atti Nuccula, 3 settembre 1634 — Arch. di Stato, prot. 4548, c. 671; e Atti Belgio 3 dicembre 1640 — Arch. di Stato, prot. 729, c. 509).

2) Originale presso il notaio Gentili di Roma: copia all' Archivio notarile capitolino, sez. XXVI, prot. 5.

3) Archivio del Vicariato — *Stati delle anime* della parrocchia dei SS. XII Apostoli, vol. E (*ad ann*).

4) Poichè il nome di Molara applicato a questa torre è notizia finora inedita, aggiungerò, per offrire maggiori dettagli, che questa «*insula turris de Molaria*» — adiacente alla «*insula de Ciccolinis*» chiamata pure «*insula ad oratorium Carminis*» — è così descritta nello stato delle anime della parrocchia dei SS. XII Apostoli per l' anno 1650: «*Insula turris de Molaria, quae incipit ab angulo domus sitae in facie viridarii supradicti palatii de Pichis usque ad portam inclusive in viculo quo itur ad S. Bernardum ad columnam Traianam* [cioè la scesa delle Tre Cannelle] *in facie cornu Palatii DD. de Bonellis* [palazzo Valentini] *sita*». (Archivio del Vicariato — *Status anim.* della parr. dei SS. XII Apostoli, vol. E, c. 198).

La dimora d' Ippolita si trovava appunto a lato della torre stessa, di faccia ad una piazzola dove erano l' ingresso del giardino ed il «lavatore» dei Pichi, sulla cui area si erge attualmente il palazzo Pignatelli.

Quivi visse fino al momento della sua morte, nel 1650. In questo tempo trovo che, nel 1637 aveva venduto, col patto *redimendi*[1]), alcuni Luoghi di Monte per pagare varî creditori, tra i quali il fiorentino Stefano Lupi per una carrozza fornitale: trovo che nel 1642 aveva nominato suo procuratore tal G. B. Florelli di S. Agata di Puglia per la tutela dei proprî interessi in quel paese[2]). Nel 1645, pói, essa vendeva al cardinal Camillo Pamphili, per la somma di ottocento scudi, la vigna dei Buisson alla «valle dei canneti», fuori la porta S. Pancrazio, adiacente ai terreni del cardinale medesimo: e nell' atto di vendita[3]) si legge che settecento scudi le occorrevano per liberarsi da tre «compagnie d' ufficio» che essa aveva stretto con tal Francesco Posterla qualche anno prima[4]), e altri cento «pro eius quotidianis indigentiis». Nel gennaio del 1648, infine, aveva rilasciato altra procura a favore dell' eccellentissimo Macario Sollazzi, segretario di curia, nominandolo esattore delle proprie rendite con l' emolumento mensile di quindici giuli[5]).

Questo Macario Sollazzi abitava alla salita di Magnanapoli ed era stato vicino di casa di Girolamo Frescobaldi[6]); il grande organista ferrarese dimorava a breve distanza dalla Recupito e certamente tra i due artisti vi fu relazione d' amicizia.

Ippolita morì, all' età di settantatre anni circa, il 10 giugno 1650 e fu sepolta nella chiesa di S. Maria sopra Minerva nella tomba della congregazione del SS. Rosario; ce lo afferma dapprima il parroco di quella chiesa:

Negli stati delle anime del 1633 si legge anche: «*Turris de Molaria quae appellatur Column*[ensis]».

Sembrerebbe quindi aver ragione l' Adinolfi quando dice che la torre alle Tre Cannelle, prima dei Carboni, poi dei Colonnesi, fu anche posseduta dai Molara (*Roma nell' età di mezzo*, vol. II, pag. 39).

In quell' isolato era posta appunto l' abitazione della famiglia dei Molara, che, nel secondo quarto del secolo XVII, era composta di Gaspare Annibaldi, di sua moglie Olimpia di Bruto Gottifredi e dei figli Pietro Paolo, Tibaldo, Mario, Orazio, Vittoria e Settimia (Cfr. Atti del notaio Bonincontri, I° maggio 1633).

1) Atti Fonthia (Archivio di Stato in Roma) del 4 aprile 1637. Il 19 giugno susseguente infatti Ippolita riacquistò dall' Elisei i due Luoghi del Monte Zagarolo che gli aveva venduto.

2) Atti Contucci 12 e 26 aprile 1642.

3) Atti Fonthia, I° febbraio 1645 (Archivio di Stato in Roma).

4) Ippolita si era assunta il gravame di queste «compagnie d' ufficio» per liberare dall' arresto per debiti il secondo marito di Francesca, come ho detto. (Atti Simoncelli 26 gennaio 1640, atti Belgio 3 dicembre 1640 e 21 gennaio 1641, nell' Arch. di Stato in Roma, prot. 1893, a cc. 729 e 731.)

5) Atti Theuli 10 gennaio 1648 (Arch. di Stato in Roma, prot. 6861)

6) Cfr. Cametti A., *Girolamo Frescobaldi in Roma.* Torino, Bocca, 1908 (pag. 31).

Anno Domini 1650. Die 10 junii obiit D. Hipolita Recupita relicta a q. D. Cesar de Merottis cuius corpus sepultum est in hac nostra Ecclesia in tumulo S^mi Rosarii. Ex par. SS. Apostolorum [1]).

E quindi, con maggiori dettagli, il parroco della chiesa degli Apostoli:

Anno Domini 1650. Die 10 Junii. Dña Hippolita Recupita filia q. Thomae Romana, relicta q^m Cesaris Marottae huius Parochiae aetatis annorum circiter 73 in Domo propria ad Turrim de Molaria sita, in communione Sanctae Matris Eccliae animam Deo reddidit, cuius corpus delatum fuit ad Eccliam S. Mariae Supra Minervam in eaque sepultum. Mihi frī Alexandro de Cruce a Mediolano huius Basilicae SS^m 12 Aplõrum curato ultimo confessa die 7^a, per meque Sanctissimo Viatico refecta die 8^a, ac Sacri Olei unctione etiam per me roborata die 9^a eiusdem mensis [2]).

Ecco, dunque, quanto ho potuto ricavare dai documenti del tempo sul conto di Ippolita «del cardinal di Montalto» e di suo marito, il cavalier Cesare Marotta. Ma queste notizie non riguardano che la vita privata di entrambi: i compiuti particolari della loro carriera musicale e dei loro trionfi in Roma e in altre città d' Italia — che condussero l' una al possesso di rilevanti beni di fortuna e l' altro a meritare una distinzione cavalleresca — attendono ancora lo studioso che sappia radunarli e narrarli. Io non ho fatto che spianare la via d' accesso ad un campo di difficile esplorazione qual' è quello che riguarda la vita artistica dei due virtuosi, ma che veramente è il solo da cui possano ricavarsi utili ed interessanti contributi per la storia del secolo d' oro della musica vocale.

---

1) Archivio del Vicariato. Parr. di S. M. sopra Minerva. *Liber defunct.* C, a c. 54 v.

2) Id. Parr. SS. Apostol. XII. *Liber defunct.* E, a c. 123 v.

Zwei Studien zur Geschichte der Oper im XVII. Jahrh.

Von

Egon Wellesz.

(Wien.)

I. Die Serenata von Cesti.

In der k. k. Hofbibliothek in Wien befindet sich unter S^{o} 16890 das Manuskript einer »*Serenata fatta in Firenze la sera della Nascita del Ser^{mo} Principe Sposo Cosmo di Toscana il di 14 Agosto 1662.* Das Titelblatt mit dem Namen des Autors und einer näheren Benennung der Serenata fehlt zwar, doch ist nachträglich als Komponist A. Cesti mit Bleistift eingetragen. Die Serenata gehört zu den »7. Wiener Partituren«, die H. Kretzschmar in seiner bekannten Studie über die Venetianische Oper übersichtsweise behandelt hat[1]). Wie alle dramatischen Werke dieser Zeit, die in der Hofbibliothek aufbewahrt werden, ist sie in schönes Pergament gebunden[2]) und trägt in Goldpressung das Medaillonbildnis Kaiser Leopold des I. (1668—1705). Bei genauer Prüfung des Werkes kam ich dazu, die Möglichkeit anzunehmen, daß diese Serenata nicht von Marc Antonio Cesti ist, sondern von Remigio Cesti, dem Autor des *Principe Generoso*, der bisher fälschlich dem Marc Antonio zugeschrieben wurde. Ausschlagend waren stilistische Momente, die aber nicht derart zahlreich sind, daß sie allein dazu berechtigen würden, das Werk dem Marc Antonio abzusprechen. Obwohl der Name erst nachträglich mit Bleistift hinzugefügt ist, wäre dies nichts Auffälliges. Anders steht dies beim *Principe Generoso*; hier lagen innere und äußere Gründe vor, die dazu berechtigten, die Autorschaft dem Marc Antonio strittig zu machen und das Werk dem Remigio zuzuerkennen, worüber späterhin ausführlich gehandelt wird. Ich sehe daher ab, meine Vermutungen näher zu begründen und gehe — mit diesem Vorbehalt — auf die Besprechung der Serenata als eines Werkes von M. A. Cesti ein.

Die *Serenata* fällt in das Jahr 1662. Diese Zeit im Schaffen Marc Ant. Cesti's (1654—1663) ist in Dunkel gehüllt, und die Hoffnung Kretzschmar's, daß eine Erforschung der römischen Oper Werke Cesti's zutage fördern könnte, hat sich bisher nicht erfüllt. Cesti dürfte die Serenata, die in seiner Vaterstadt Florenz aufgeführt wurde, als Befähigungsnachweis nach Wien mitgebracht haben, als er sich um den Posten eines Kapellmeisters bewarb. Die Komposition zu Ehren des Geburtstages des Herzogs Cosmo scheint mit

---

1) »Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's«, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, 1892. Kretzschmar führt folgende Werke an: 1. die *Serenata*, 2. *Il principe generoso* (1665), 3. *Nettuno e Flora* (1660), 4. *La Dori* (1664), 5. *Le disgrazie d'amore* (1667), 6. *Il Pomo d'oro* (1667), 7. *La Semirami* (1667). Über die Autorschaft des *Principe* siehe die nachfolgende Studie.

2) Erst in späterer Zeit pflegte man die Partituren in rotes Leder zu binden und eine reichere, barocke Goldpressung zu verwenden. Die Medaillonbilder der Regenten verschwinden. Die Titelseiten der Partituren Cesti's sind mit unbeholfenen Emblemen und Ornamenten verziert; eine Kopistenspielerei, die sich nachträglich auch nicht mehr findet.

großer Eile vor sich gegangen zu sein, denn die Faktur weist Flüchtigkeiten auf, wie sie selbst in dieser Zeit ungewöhnlich sind. In um so größerem Gegensatze dazu steht die genaue Angabe der instrumentalen Besetzung, derentwegen auch das Werk mehr Beachtung verdient, als seines inneren Wertes wegen. Die Genauigkeit der instrumentalen Angaben, so wie der Tempobezeichnungen in der Sinfonie ist geeignet, unsere Kenntnis der Besetzung derartiger Werke zu bereichern und zu festigen [1]).

Auf der ersten Umschlagseite steht nämlich:

Istromenti.

Le Zinfonie sono state sonate raddopiate all' uso de concerti di Francia, cio è sei Violini. Quattro Contraltj. Qnattro Tenori. Quattro Bassi di Viola. Un Contrabasso. Una Spinettina acuta, et Uno Spinettone. Una Tiorba, et Uno Arcileuto.

Le Voci à solo, a 2. e 3. furono Accompagnate da una Spinetta grossa a 2 registri; dalla Tiorba e dal Contrabasso, e li Cori a otto oltre li dettj Strumentj, da un basso di Viola, e' dalla Spinettina, et alle Sonate Tuttj Insieme.

Diese Besetzung der Sinfonien: Violinen, Altviolen, Tenor-Baßviolen und Kontrabaß entspricht, wie durch den Zusatz »*all uso de concerti di Francia*« ausgedrückt ist, der in Frankreich üblichen, und ihre Eigenart beruht in der Verwendung der Violen in allen Stimmlagen, während im italienischen Orchester zu den zwei Violinen nur der Baß als tiefstes Streichinstrument hinzuzutreten pflegte. Brossart gibt in seinem *Dictionaire de Musique* eine Übersetzung der italienischen Termini für die verschiedenen Violen.

»*Viola Basso: C'est la Basse de Viole; comme Alto Viola en est la Haute Contre, et Tenor Viola en est la Taille etc.*

In der *Harmonie universelle* von P. Martin Mersenne steht nach einer Abhandlung über die Violen ein Musikstück für sechs Stimmen *(Premier et second Dessus, Haut-contre, Taille et Basse Taille et Basse)*; dies entspricht der vorliegenden Zusammensetzung des Streicherkörpers, nur daß an Stelle der Sopranviolen gewöhnliche Violinen verwendet werden. Die Franzosen hatten eine Vorliebe für den Klang der Violen.

»*Les violes*«, schreibt Trichet in seinem *Traité*, »*sont grandement propres pour les concerts, car la netteté de leurs sons, la facilité de leur maniement, et la douce harmonie qui en résulte fait qu'on les emploie plus volontiers que les autres instruments*« [2]).

Im Schlußteile der Sinfonie greift Cesti dagegen wieder zu der speziell durch Monteverdi ausgebildeten Besetzung von zwei Violinen und Basso.

Unter dem Spinettone ist ein großes Spinett mit zwei Registern zu verstehen, während die Spinettina ein kleines Instrument mit vorzugsweise hoher Lage war.

Die Bezeichnung »*alla Francese*« kann man aber auch kulturgeschichtlich motivieren. Während zu Anfange des 17. Jahrh. Venedig und damit die venetianischen Komponisten tonangebend waren, begann seit der Mitte des 17. Jahrh. von Frankreich eine Gegenströmung zu kommen, eine Invasion französischer Kunst und Kultur. Begreiflicherweise faßte die Bewegung zunächst dort festen Fuß, wo schon seit längerer Zeit ein stärkerer Verkehr mit Frankreich bestanden hatte. Dies trifft vornehmlich für die großen Kulturzentren: Venedig, München und Wien zu. Daher finden wir z. B. in Wien

---

1) cf. Ambr. Leichtentritt, Band IV, S. 658.
2) Angeführt bei J. Ecorcheville: *Vingt suites d'orchestre.*

schon von Anbeginn der Oper ein stetes Fluktuieren der venetianischen und französischen Einflüsse, von denen bald der eine, bald der andere die Oberhand gewinnt. Schließlich assimilieren sie sich immer mehr und bilden im Verein mit der heimischen Kunst eine eigenartige Mischung, die der Wiener Musik bis zu dem Auftreten der Klassiker das Gepräge gibt.

In Venedig wiederum hatte die französische Mode, die seit dieser Zeit tonangebend wurde, das Charakterbild fast völlig verwandelt. Aus einer ernsten, in starren Prunk gehüllten Bürgerschaft war eine leichtlebige, galante Gesellschaft geworden, die sich an den Freuden des Daseins nicht genug tun konnte. Das Pariser Leben und die Pariser Kunst lockte die Venetianer an, und sie bemühten sich, ihre Vorbilder zu kopieren. So zeigt die Pariser Krönungsoper *Serse* (1660) und die Festoper *Ercole* (1662) von Cavalli ein französisches Partiturbild. Cavalli war der erste, der dies tat, wenn auch nur in denjenigen Opern, die für Paris bestimmt waren, bald aber folgten die andern Komponisten nach und schrieben »*alla francese*« [1]).

* * *

Das Auffallende an diesem kleinen dramatischen Werke, das bloß 33 Folien umfaßt, ist die große Anzahl und Ausdehnung der rein instrumentalen Partien, wie man sich aus der Übersicht der einzelnen Nummern leicht überzeugen kann:

Sinfonia.
Introduzione. *(Io son la primavera).*
Coro a 8. *(Sorge in ciel l' alba novella).*
Ritornello.
Arioso. (I° Soprano: *Gia del Arno la sponda regia sposa*).
(II° Soprano: *Regio amante à lei comporte*).
Coro. *(Su ninfe vezzose).*
Corrente.
Arietta. (II° Soprano: *Per formar corona al crine*).
Terzetto. (I° Contralto, Tenore, I° Basso: *Si, si, pronta la distra*).
Recitativo. *(Io de ligustri).*
Duetto. (I° e II° Soprano: *Gradite Amanti*).
Alemanna.
Arietta. *(Della fede il bel candore).*
Terzetto. (I°, II° Soprano, I° Basso: *La reina poi de fiori*).
Sarabanda.
Coro à 5. *(Di purità d' affetto).*
Ritornello.
Coro a 5. *(Corone immortali).*
Recitativo. *(Raffrenate l' ardir Ninfe e Pastori).*
Ritornello (A). 2 Violini Basso.
Aria. 1. Strophe (I° Soprano: *Nascondetevi à fiori*).
Ritornello. (B) fünfstimmig.
Aria. 2. Strophe, 1. Teil *(Anemone fastose).*
Ritornello (A).
Aria. 2. Strophe, 2. Teil *(Il re di fiori).*
Ritornello pieno (B).
Aria. 3. Strophe *(Vago Giglio gradita).*
Coro. *(Ceda di fior la reggia).*

---

1) Von B. Vitali stammen aus dem Jahre 1865 *Balli in stile Francese a cinque Stromenti* und aus dem Jahre 1684 *Varie Sonate alla Francese et all' Itagliana à sei stromenti* (3 Violini, Alto Viola, Tenore Viola und Spinetta o Violone).

Diese gegenüber Monteverdi und Cavalli bemerkenswerte Bevorzugung von rein instrumentalen Formen erklärt sich hier, wie man auch aus den Tanznamen einzelner Stücke schließen kann, daraus, daß derartige Serenaden Mischformen zwischen Ballett und Oper waren, und daher die Zahl der gesungenen und ungesungenen Tänze eine große war. Man muß natürlich auch annehmen, daß die Chöre und einzelnen Strophenlieder getanzt oder wenigstens mit rhythmischen Bewegungen begleitet wurden.

Deshalb kann man auch bei derartigen Serenaden kaum von einer Aktion sprechen. Im vorliegenden Falle handelt es sich um ein Blumenspiel zu Ehren des gefeierten Cosmo. Es ist ein echtes Schäferspiel mit Tänzen der Hirten und Nymphen unter Blumen, das nur Gelegenheit zu anmutigen Bewegungen und hübschen Szenenbildern bieten soll.

Die einleitende Strophe der Frühlingsgöttin schlägt gleich den heiteren, sorglosen Ton der Dichtung an.

Reimstellung	
a	*Io son la Primavera*
a	*Che di mie pompe altiera*
b	*A Ninfe et a Pastori*
c	*Servo di Scorta e Guida*
c	*Il petto lor s' affida*
b	*Che tributo di fiori*
x	*Non sia per isdegnar*
d	*Alma Regale*
d	*Del gran Cosmo al Natale*
e	*Festeggiando Cantate*
e	*Offerte Donate*
f	*Ghirlande gradite*
f	*Corone fiorite*
g	*E con sincero ardore*
y	*Piu della man*
g	*Sia tributario il core.*

Wir haben hier folgendes rhythmische Schema:

a	⏑ – ⏑ – ⏑ $\frac{/}{6}$ ⏑	1
a	⏑ – ⏑ – ⏑ $\frac{/}{-}$ ⏑	2
b	⏑ – ⏑ – ⏑ $\frac{/}{-}$ ⏑	3
c	⏑ – ⏑ – ⏑ $\frac{/}{-}$ ⏑	4
c	⏑ – ⏑ – ⏑ $\frac{/}{-}$ ⏑	5
b	⏑ – ⏑ – ⏑ $\frac{/}{-}$ ⏑	6
x	⏑ – ⏑ – ⏑ $\frac{/}{6}$	7
d	⏑ – ⏑ $\frac{/}{4}$ ⏑	8
d	⏑ – ⏑ – ⏑ $\frac{/}{6}$ ⏑	9
e	⏑ – ⏑ – ⏑ $\frac{/}{-}$ ⏑	10
e	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	11
f	⏑ – ⏑ ⏑ $\frac{/}{5}$ ⏑	12
f	⏑ – ⏑ ⏑ $\frac{/}{-}$ ⏑	13
g	⏑ – ⏑ – ⏑ $\frac{/}{6}$ ⏑	14
y	⏑ – ⏑ $\frac{/}{4}$	15
g	⏑ – ⏑ – ⏑ $\frac{/}{6}$ ⏑	16

welches mit Ausnahme von Zeile 13 und 14 das reguläre Schema der Ode ergibt, nämlich die Mischung von Siebensilblern mit Elfsilblern.

Zeile 7 und 8 sind, sieht man von Reimbeziehungen der 8. zur 9. Zeile ab, als ein Elfsilbler aufzufassen, ebenso Zeile 15 und 16.

Zeile 7 und 8

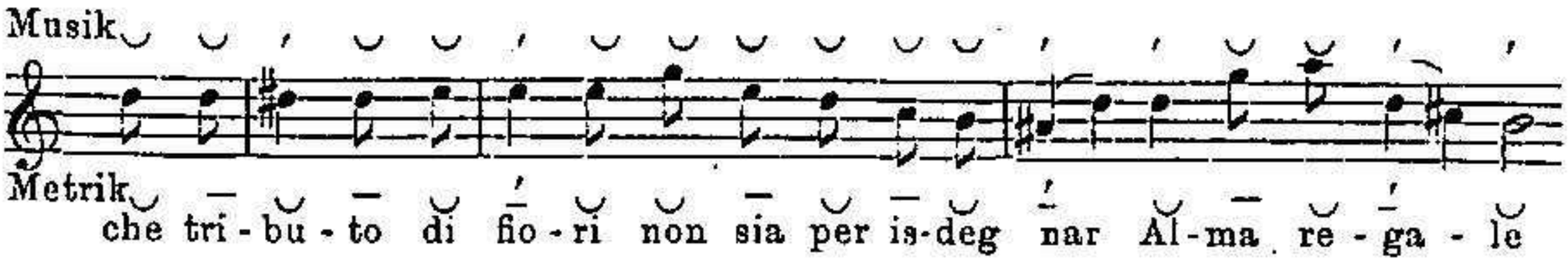
⏑ – ⏑ – ⏑ ′/6 ⏑ – ⏑ ′/10 ⏑ = Elfsilbler.
Siebensilbler Fünfsilbler

⏑ – ⏑ – ′/4 – ⏑ – ⏑ ′/10 ⏑ = Elfsilbler.
Fünfsilbler Siebensilbler

Der Unterschied zwischen diesen Elfsilblern besteht nur darin, daß die Cäsur im ersten Falle nach der sechsten, im zweiten Falle nach der vierten Silbe eintritt; die erstere Anordnung — Siebensilbler vor Fünfsilbler — nannte man *a majore*, die zweite — Fünfsilbler vor Siebensilbler — *a minore*[1]). So erklärt sich auch die Reimlosigkeit der 7. und 15. Zeile, die dadurch dem Reim der nachfolgenden Zeile erhöhte Bedeutung gibt.

Interessant ist es zu beobachten, wie der Komponist sich nur stellenweise an dieses Silbenzählen des Metrums hält, das oft den Sinnakzent verleugnet, und eine viel natürlichere Betonung einführt.

Während er anfangs dem metrischen Akzent folgt, stellt sich im weitern Verlaufe ein Gegensatz der Akzente ein:



Vergleicht man hier den Rhythmus der Dichtung mit dem der Musik, so sieht man bereits aus diesem kurzen Beispiel, was für ein feines Gefühl der Komponist für die Verteilung der rythmischen Höhepunkte hatte. Es ist dies umso bemerkenswerter, weil man bereits knapp an der Grenze stand, wo das Rezitativ noch die ursprüngliche Kraft der Dramatik hatte, die es in kurzer Zeit verlieren sollte, als sich das volle Interesse der musikalischen Ausgestaltung der Arie zuwandte. Cesti ist der letzte Hüter der Kunst der Rezitativbildung in der Oper, die in Cavalli ihren größten Künstler gefunden hatte.

Die Serenata gehört dem Gebiet der favola rusticale an, deren Wesen Quadrio folgendermaßen definiert.

La favola rusticale è un Imitamento di Rusticale Axione, che sia una, e intera, fatto con parlar semplice legato a convencvole Metro, con Prologo, Coro, ed Epicarma, e con Apparato suo proprio[2]).

Die Favola Rusticale ist die Wiedergabe einer ländlichen Handlung, die einheitlich und in sich abgeschlossen sein soll, vereinigt die Sprache des Alltags mit einem entsprechenden Metrum und enthält Prolog, Chor und Epicarma, mit dem dazu nötigen Aufwand.

Alle diese Bedingungen erfüllt die *Serenata*. Quadrio führt die einzelnen Punkte seiner Definition noch im Detail aus und kommt zu einer ausgedehnten Auseinandersetzung mit andern Autoren, ob die Verwendung rustikaler

1) Siehe G. Cesari, Die Entstehung des Madrigals, S. 29 ff.
2) Quadrio, *origini di ogni Poesia*. III, 387.

Elemente in dem Drama zulässig sei. Von Interesse ist dabei seine Verteidigung des Gebrauches von Chören im rustikalen Drama.

Il Fontanini ... stimò, che la vera e propria risposta alla stessa, si fosse, che questi Cori delle favole Rusticali non avessero mestiere d' essere autenticati dal verisimile, per esser eglino cose finte, e quasi Feste, e Balli capricciosi che sogliono farsi, per rallegrare il popolo, come gia erano i Balli, Trionfi e Canti Carnascialeschi. Se io ancore debbo però aprir l' animo mio in questa faccenda, la riposta di Fontanini mi pare la piu lontana dal vero, e la piu frivola. Sebbene i Pastori sono gente rusticana e solitaria rispetto a coloro, che de città e le piazze abitano, non sono però solitarj risguardo a loro medesimi sicchè insieme non si ragiunino in truppa non pure nelle loro Feste, ma quando ancora badano a pascolare i lor greggi. Basta, che il Coro da Compositori eletto, sia di pastori, di cacciatori di ninfe e di simili personaggi, che verisimilmente sogliono co Pastori convenire, e il luogo eletto alla rappresentazione sia tale verisimilmente comporti una tal ragunata, il che ottimamente osservarono il Tasso, il Guarini, l' Ongaro, il Bracciolini ed altri; e tostamente non sarà più il Coro disdicevole alle Pastorali nè in verisimile. Perche il dire che il Coro delle Pastorali o di simili favole non abbia mestiere d' esser autenticato dal verisimile, per esser cosa finta, e quasi festa, sono parole da vegghia, en un vender baggiane.

Fontanini glaubt, die richtige Erwiderung darauf sei folgende: diese Chöre der Favole Rusticali sollen gar nicht der Wirklichkeit angeglichen werden, da sie ja phantastische Erfindungen sind wie die Feste und launischen Tänze, die aufgeführt werden, um das Volk zu ergötzen, wie bereits gesagt: Bälle, Triumphzüge, Karnevalslieder. Wenn ich nun auch meine Meinung in dieser Angelegenheit abgeben soll, so scheint mir die Erwiderung Fontanini's weit entfernt von der Wahrheit, äußerst oberflächlich zu sein.

Wenn die Hirten auch Landleute sind und im Verhältnis zu denen, welche Städte und Märkte bewohnen, einsam wohnen, so tun sie das unter ihresgleichen nicht in dem Sinne, daß sie sich nicht bei ihren Festen, und auch wenn sie ihre Herden auf der Weide hüten, zu Scharen vereinigen würden. Es genügt, daß der von den Komponisten gewählte Chor von Schäfern, Jägern, Nymphen oder ähnlichen Personen gebildet sei, damit sie trachten, sich mit möglichster Wahrhaftigkeit nach den Hirten zu richten und damit der für die Aufführung gewählte Ort so beschaffen sei, daß er eine derartige Zusammenkunft glaubwürdig erscheinen lasse, was von Tasso, Guarini, Ongaro Bracciolini und anderen aufs genaueste beobachtet wurde. Und so wird der Chor in den Pastoralen weder unschicklich noch unwahrscheinlich wirken.

Denn wenn man sagt, daß der Chor in den Pastoralen und ähnlichen Stoffen der Wirklichkeit angeglichen sein muß, weil er bloße Phantasie, sozusagen eine Festesdarstellung ist, so ist das nur Geschwätz und Wortgeklingel.

Hier spielt das Wort »*verisimile*« in dem ganzen Abschnitt eine bedeutsame Rolle. Ich habe bereits an anderer Stelle[1]) darauf hingewiesen, daß man diesem Ausdrucke mehrfach in den theoretischen Abhandlungen über die Aufgabe der Operndichtung begegnet, und man kann daraus schließen, welche hohe Meinung die zeitgenössischen Schriftsteller von dem literarischen Werte der Libretti hatten, wie man auch aus den stolzen Worten Calsabigi's ersehen kann:

»*A noi soli appartiene la gloria del felice cambiamento che abbiamo introdotto nell' uso de' Cori*«.

Man war von dem Gedanken durchdrungen, die antike Tragödie verbessert zu haben, sowohl hinsichtlich der Technik, als auch durch Ver-

1) Einleitung zur *Costanza e Fortezza* von J. J. Fux.

tiefung des Dargestellten. So sieht man auch keinerlei Verstoß gegen den beabsichtigten Realismus, wenn das Drama in Versen abgefaßt ist.

Essendo le favole Rusticali egualmente poesia, che l' altre Drammatiche e della poetica imitazione essendo necessario strumento il verso, siccome abbiam detto necessaria cosa però è, che le medesime sieno ugualmente che le Tragedie, e le Commedie in verso tessute. Ma quale maniera di verso sia alle medesime convenevole ciò è, di che si puo dubitare. Ora noi ritrovando che per lo piu sono state esse tessute di versi sciolti mescolati d' ettasillabi, questa la maniera piu propria stimiamo di metro che possa lor convenire.

Da die favole Rusticali ebenso Werke der Dichtkunst sind wie andere dramatische Gattungen und, wie wir gesagt haben, der Vers ein notwendiger Behelf dramatischer Darstellungsweise ist, so geht daraus hervor, daß sie ebenso wie die Tragödien und die Komödien in Versen geschrieben sein müssen. Welche Art des Verses aber für sie passend ist, darüber ließe sich streiten. Nun finden wir, daß sie zum größten Teile aus freien, mit Siebensilblern untermischten Versen gebildet sind und halten dies für das ihnen am besten zusagende Metrum.

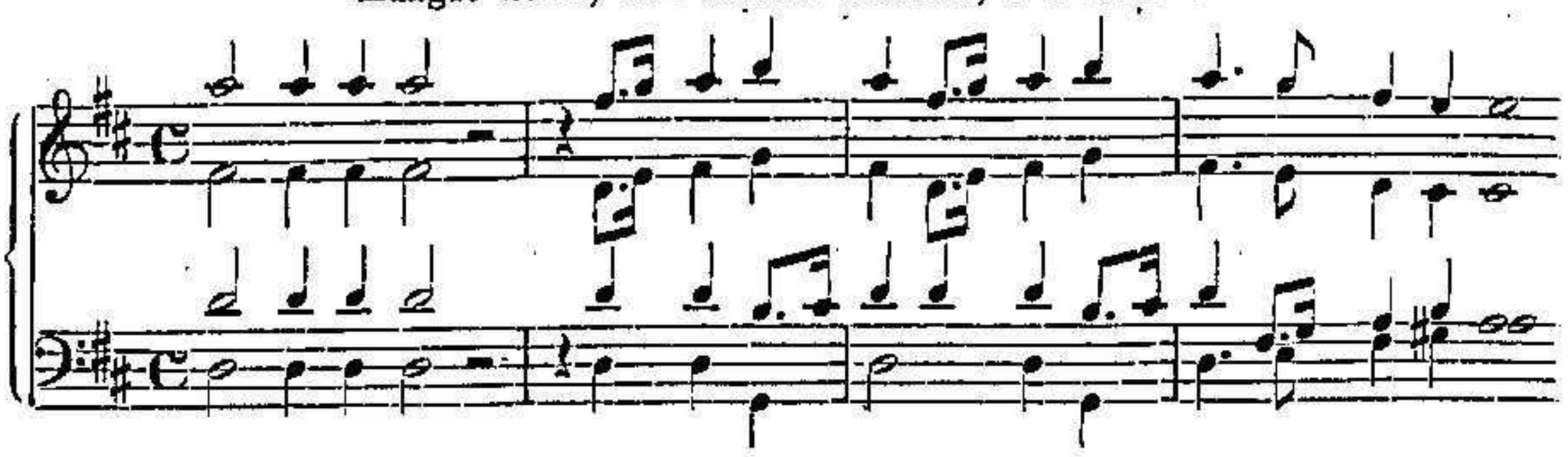
In schöner Weise hat Carducci in den *Studii su L'Aminta di T. Tasso* das Wesen dieser Versmischung ausgedrückt:

La verseggiatura mescola endecasillati e settenarii, di guisa che il maggior verso corregga il minore con la sua gravità e grandezza, e questo con la sua agilità aiuti l' altro a correre e ondeggiare, si che riesca un' armonia mezzanamente sostenuta tra commedia e tragedia, che alzi abassi e varii al bisogno dell' azione e della passione.

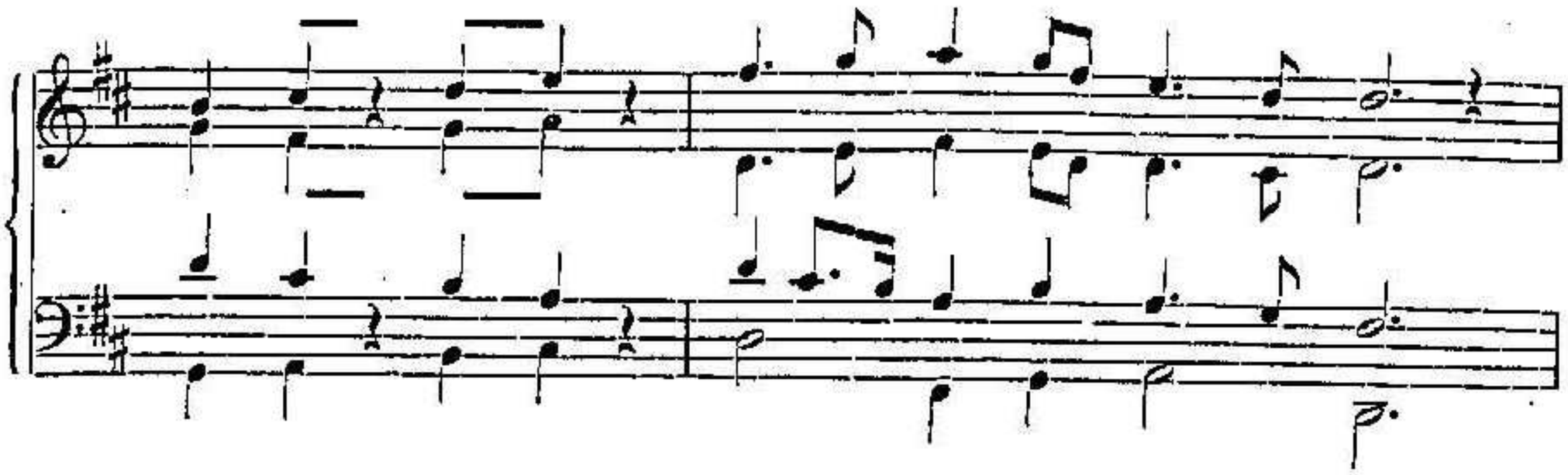
Über den Unterschied zwischen dieser Art der Dichtung, der *Favola Rusticale* und der *Favola boscareccia*, die von ihr genau zu scheiden ist, soll späterhin noch einmal ausführlicher die Rede sein; eine derartige literarische Untersuchung wird uns für die Dramatik jener Zeit manche erwünschte Aufklärung geben.

* * *

Die einleitende Sinfonie verrät deutlich ihre Herkunft von der Instrumentalkanzone. Sie hat einen, von den üblichen venetianischen Sinfonien abweichenden Charakter, und repräsentiert einen Typus, der weniger auf den dramatischen Ausdruck zugeschnitten ist, als auf ein tönefrohes Musizieren. Am ehesten läßt sie einen Vergleich mit den Sinfonien Landi's zum *Sant Alessio* zu. Hier wie dort handelt es sich trotz völliger Verschiedenheit des Stoffes und seiner Behandlung um Werke, welche dem Lyrischen einen großen Platz einräumen, und daraus erklärt sich auch der ungewöhnliche Umfang einzelner Instrumentalsätze. Bemerkenswert ist der häufige Takt- und Tempowechsel im Verlaufe der Sinfonie. Sie beginnt getragen, einige kräftige, volle *D*dur-Dreiklänge bereiten auf das energische Hauptmotiv vor.

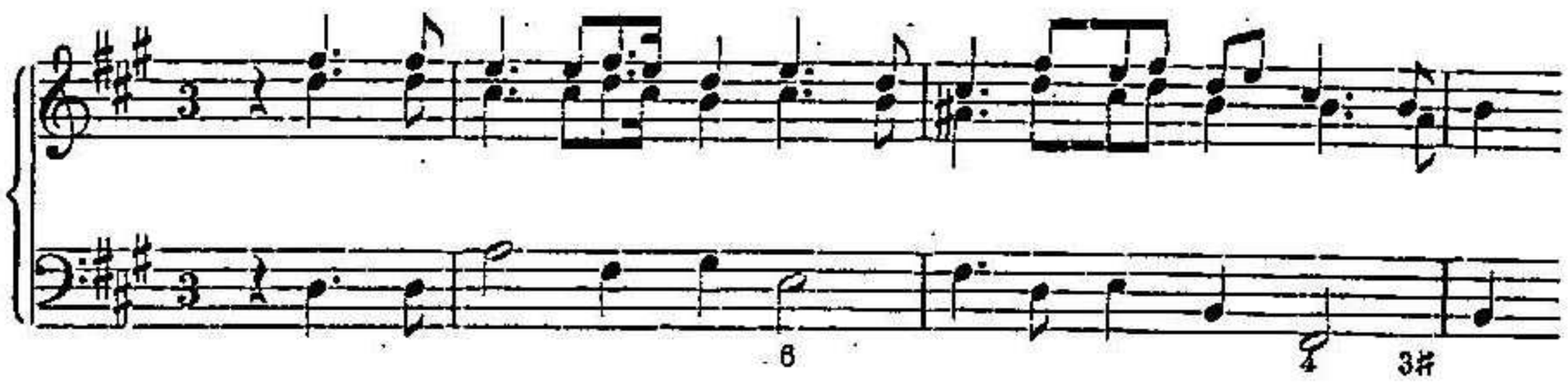


Aber hier ändert sich bereits das Tempo: es geht drei Takte lang *presto con arcata fiera e distinta* weiter, dann kommt plötzlich *adagio assai* und *adagio.* Nach diesem ersten Teil, folgt im $^3/_1$ Takt ein lyrischer Mittelsatz. Als äußerliches Merkmal fällt eine gewisse eckige, oft unsaubere Stimmführung auf, von der besonders nachstehende Takte ein Beispiel geben:



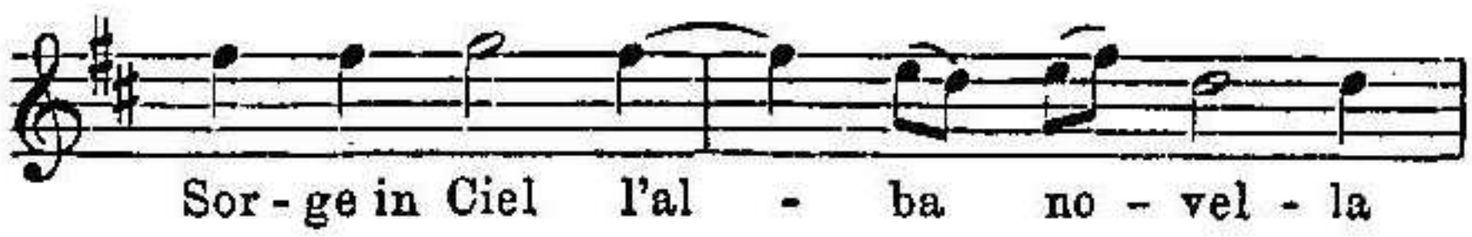
An eine korrupte Überlieferung ist bei der außerordentlich sorgfältigen Niederschrift des Stückes nich zu denken, vielmehr wird man dem Komponisten schuld geben müssen, hier schleuderhaft gearbeitet zu haben. Denn es finden sich daneben Stellen, die zwar keine verbotenen Fortschreitungen aufweisen, aber unschöne und ungeschickte. Wenn dieses Werk von M. A. Cesti herrührt, der um diese Zeit bereits ein anerkannter Künstler war, so kann dies als ein Symptom dafür angesehen werden, wie sehr die Kunst der kontrapunktischen Stimmführung in den italienischen Schulen durch die dramatische Schreibweise gelitten haben muß.

Geschickter ist der dritte Teil, gesetzt für *due Violini un basso di Viola e la Spinettina.* In üblicher Weise sind die beiden Violinen in weitem Abstand vom Basse in Terzen geführt, die Mittellage füllt das Klavier aus.

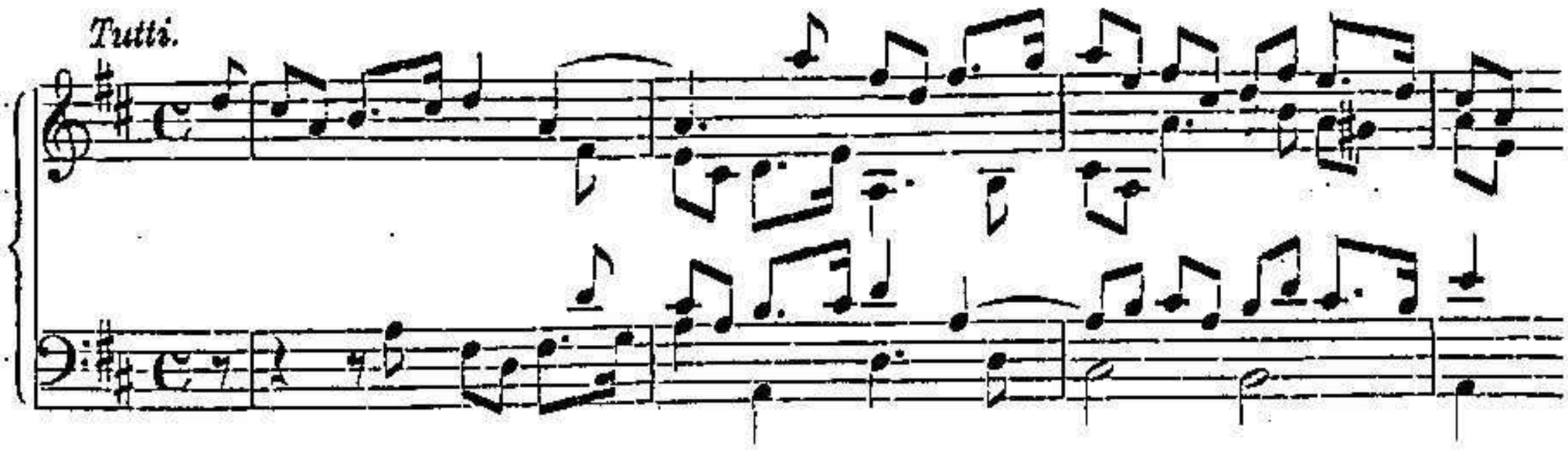


Zum Abschlusse wird der Mittelteil wiederholt.

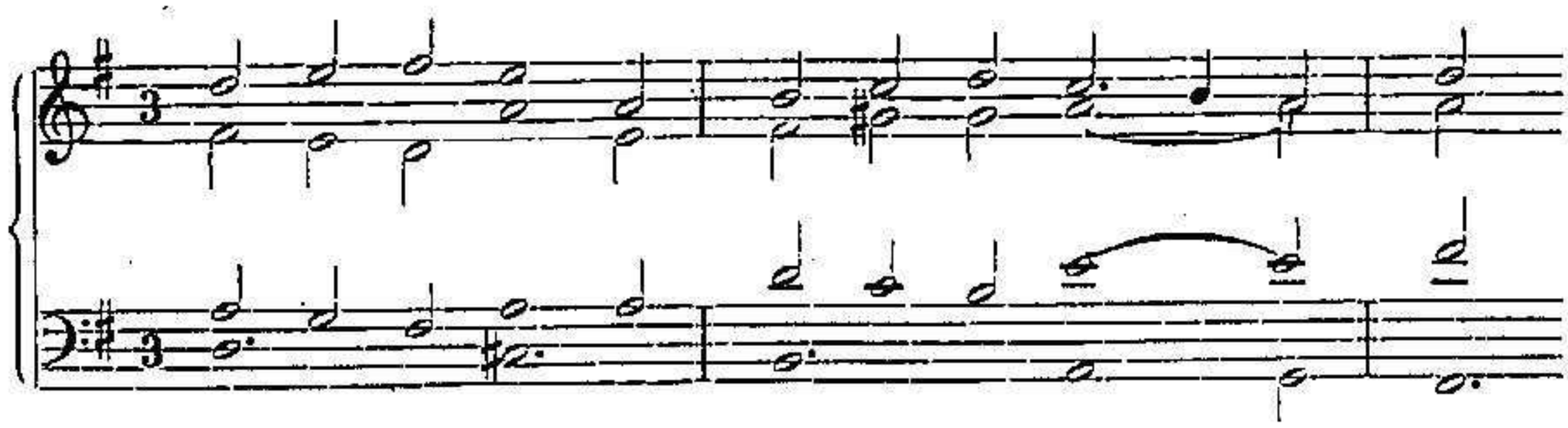
Cesti müßte von dem Augenblicke an, wo er in den Bereich der strengeren Wiener Schule kam, viel nachgeholt und genauere Kritik an sich geübt haben, um später gerade zu denjenigen Musikern zu gehören, die einen schönen flüssigen Chorsatz schreiben, wie man ihn im *Pomo d'oro* bewundern kann. Daß ihm aber bereits kurze Chorsätze gut gelangen, beweist der melodiöse achtstimmige Chor:



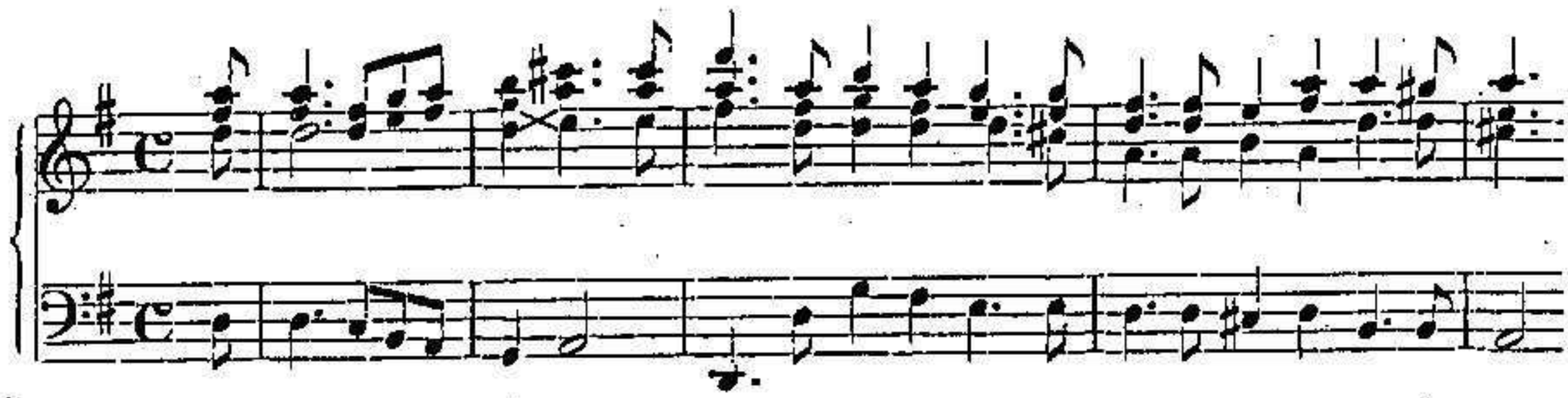
Unter den selbständigen Instrumentalstücken nimmt eine *Alemanna* den ersten Platz ein.



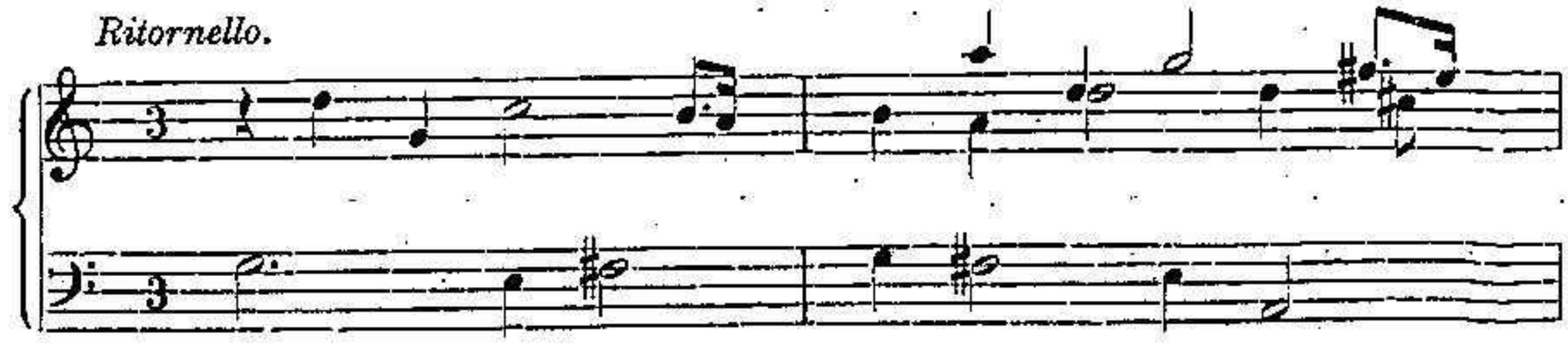
Sie zeichnet sich durch ein reizvolles fugiertes Eintreten der einzelnen Stimmen aus und muß durch die volle Orchesterbesetzung wirkungsvoll klingen. Auch die mehr akkordlich gehaltene *Sarabanda* erfordert, wie aus der Überschrift *Tutti* hervorgeht, ein volles Orchester.



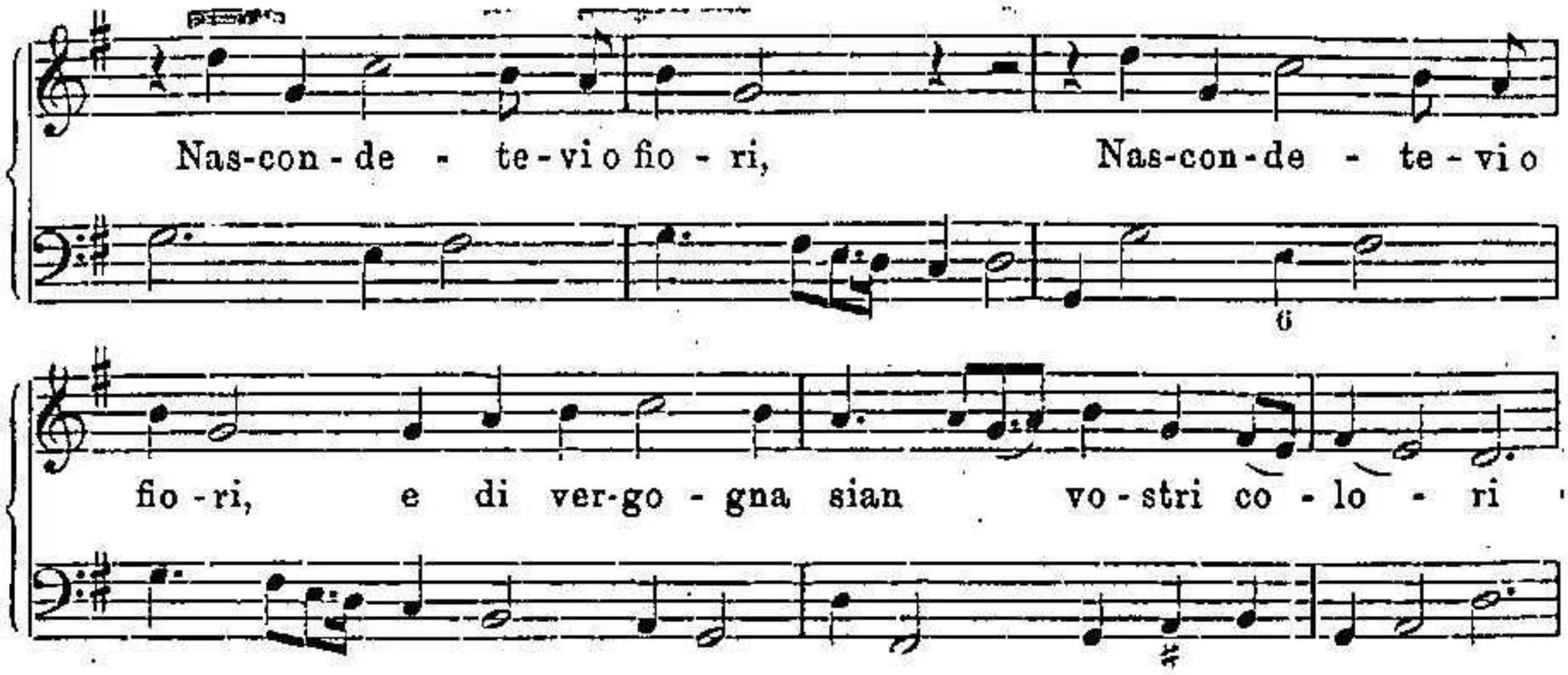
Dagegen sucht die *Corrente* eine solistische Wirkung zu erzielen. Sie ist für *3 Violini soli*, *un basso di Viola*, *e la Spinitta grossa* gesetzt. Die 3 Soloviolinen halten sich in — für diese Zeit — höchsten Lagen, so daß dem Spinett das Ausfüllen der Mittellagen zufallen muß, um eine Verbindung mit dem tiefen *basso di Viola* herzustellen. Die Wirkung dieser Instrumentation ist ungemein zart und anmutig.



Die enge Zusammengehörigkeit zwischen Ritornell und Arie zeigen die folgenden Beispiele. Sie geben auch eine Anweisung, wie in der Arie die Begleitung auszusetzen ist. Das Ritornell setzt mit Imitation in den beiden Violinen ein,

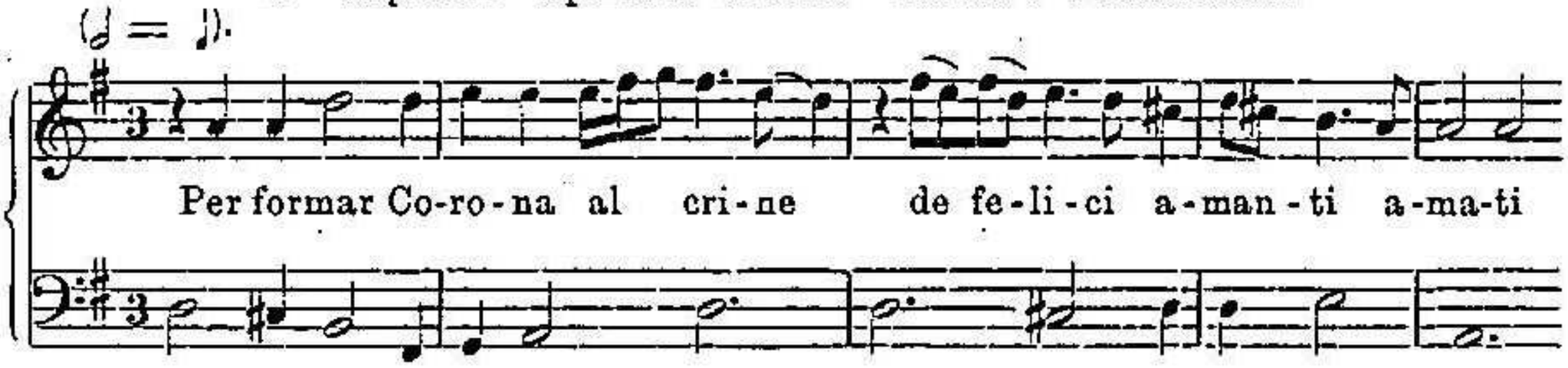


und die Arie nimmt in der Melodie das gleiche Thema auf, nur durch die Dehnung am Schlusse und die absteigende Terz ins Liedhafte übersetzt, und weniger zum thematischen Fortspinnen geeignet, weswegen der Baß durch die Achtelbewegung ein treibendes Element erhält.



Dies ist ein feiner Zug, der bereits den kommenden Meister erkennen läßt. Auch die von Kretzschmar gerühmte Innigkeit und Zartheit des Ausdrucks äußert sich bereits in einzelnen Melodien, wie z. B. in der 2. Strophe der großen Arie.

2do Soprano. Spinetta Grossa. Tiorba e Contrabasso.



Aus dem Gesagten geht also hervor, daß wir ein in mehrfacher Beziehung interessantes Werk vor uns haben, weniger hinsichtlich seiner musikalischen Qualitäten, als seines architektonischen Aufbaues wegen; der sehr zielbewußt ist, und der Genauigkeit der Vortragsbezeichnungen. Es gewährt einen seltenen Einblick in die Beteiligung und Verteilung des Orchesters und gibt uns dadurch wertvolle Fingerzeige, wie wir heute bei der Rekonstruktion von Werken dieser Epoche zum Zweck von praktischen Aufführungen vorzugehen haben.

Die Frage nach der Autorschaft und die damit verbundenen stilkritischen Untersuchungen konnten nur gestreift werden, da das Material zu wenig ergiebig für eingehende Studien wäre. Gerade in dieser Beziehung ist das zweite der hier behandelten Werke ungleich reichhaltiger, und die dort geführten stilkritischen Untersuchungen konnten zu neuen positiven Ergebnissen führen, wie im nachfolgenden gezeigt werden soll.

* * *

II. Il Principe Generoso.

Unter den Wiener Opern von Marc Antonio Cesti wird auch der *Principe Generoso* angeführt. Im Opernverzeichnis von Köchel, das als Beilage VIII der Biographie von I. I. Fux beigegeben ist, findet er sich unter den Opern des Jahres 1665 folgendermaßen angeführt

Il Principe Generoso. Opera.
Text von Don Remigio. Mus. von M. Ant. Cesti.

Von hier übernahm Alexander von Weilen die Notiz in sein Opernverzeichnis und machte aus dem abgekürzten *Don.* ein *Donato.*

Kretzschmar führt diese Oper unter den Werken des Marc Antonio Cesti an, setzt aber in einer Anmerkung hinzu: »*Il principe genoroso* ist in der Partitur als eine Arbeit des B. Remigio Cesti bezeichnet.« Ebenso behandelt Leichtentritt dieses Werk in der Bearbeitung des IV. Bandes der Ambrosschen Musikgeschichte kurz als Werk des Marc Antonio Cesti.

Nur Eitner trennt in seinem Quellenlexikon den Remigio Cesti von M. A. Cesti und bietet in einer längeren Auseinandersetzung einige Handhabe für ein genaueres Eingehen auf textkritische Untersuchungen in dieser Frage.

Als ich nach weiteren Angaben im Quellenlexikon unter den Werken Orazio Tarditi's nachsuchte, fand ich, daß auch Eitner sich hier einer Ungenauigkeit schuldig gemacht hat, denn der *Beatus vir* findet sich nicht in der Sammlung *Sacri concentus duobus et tribus vocibus* op. 35 von 1655, sondern im *Il trigesimo quinto di Motetti à 2 et 3 voci alcuni c. Viol; et una Messa concertata à 3 voci di Orazio Tarditi. Venezia Aless Vincenti* 1663, 6. Stimmbücher 4^0. Am Ende *Beatus vir* von Remig. Cesti[1]).

Eine unangenehme Enttäuschung brachte das unter Mscrpt 13308 der Hofbibliothek verzeichnete handschriftliche Textbuch der Oper. Es ist in rotes Leder gebunden, hat Kleinoktavformat und umfaßt 68 doppelseitig beschriebene Folien. Auf der ersten Seite steht der Name der Oper:

IL
PRENCIPE GENEROSO
DRAMA
Di
. . . . . .

Der darunter stehende Autorname ist mit derselben Tinte bis zur völligen Unkenntlichkeit durchstrichen, so daß auch eine photographische, schichtenweise Abdeckung der ursprünglichen Schrift ergebnislos verläufen würde. Nur einzelne Buchstaben lassen sich annähernd agnoszieren und ergeben folgendes:

P I E T R O O . . . D . . . G . . . I

Alle Gründe, warum in diesem mit großer Sorgfalt hergestellten Exemplar der Autorname derart gründlich eliminiert wurde, liegen im Dunkel, die Tatsache ist aber auffällig. Die Schrift des Textbuches deckt sich mit jener der Partitur und sieht trotz der Sorgfalt nicht nach einer Kopistenhand aus.

---

1) Bologna Kat. 2/302 die Dedikation von Tarditi. Upsala CB 3 parte 1. Viol.; fehlen BC und 2. Viol.

Auf der nächsten Seite des Textbuches steht das Verzeichnis der Mitwirkenden, das in der Partitur fehlt. Manche szenische Bemerkung ist hier wie dort nachträglich eingefügt, was sich aus den veränderten Schriftzügen erkennen läßt.

Um einen Aufschluß in dieser Verwirrung zu erhalten, ist es nötig, den Titel des Werkes, so wie er sich auf dem handschriftlichen Exemplar der Partitur der k. k. Hofbibliothek in Wien befindet, hierher zu setzen:

Il prencipe (!) Generoso
Musica
Di D. Remigio Cesti
Consacrata alla Sacra
Maestà Cesàrea del'
Imperatore Leopoldo.

Wir sehen, daß der Ursprung der Verwirrung bei Köchel zu suchen ist, der die nebeneinander stehenden Namen *Remigio* und *Cesti* als Eigennamen auffaßte und aus dem *D. Remigio* den Dichter des Libretto machte.

Nun ist dies äußerst verwunderlich, da Köchel bei seiner eminenten Kenntnis der Wiener Opernhandschriften wußte, daß wohl öfters auf dem Titelblatte der Name des Librettisten fehlte, wenn er aber stand, dies immer folgendermaßen bezeichnet wurde:

Poesia di D. Remigio
Musica di M. Ant. Cesti.

Um vollkommen sicher zu gehen, wurde in den Handkatalogen nachgeschlagen, ob sich ein Dichter namens Remigio finde, was aber, wie zu erwarten, negativ ausfiel.

Man muß also die Frage aufwerfen, wieso es kommt, daß sich dieser Irrtum Köchel's so lange fortschleppen konnte, ohne berichtigt zu werden; wieso man nicht gleich erkannt hat, daß man es mit zwei verschiedenen Autoren gleichen Familiennamens zu tun habe. Der Grund hiefür ist vorwiegend darin zu suchen, daß man sich erst in letzter Zeit durch eingehende Beschäftigung mit der Frühzeit der Oper an stilistische Differenzierungen von Werken dieser Epoche gewöhnt hat. Und gerade über Marc Antonio Cesti stilkritisch zu arbeiten ist schwer, da nur wenige Partituren erhalten sind und nicht leicht zu entscheiden ist, ob die Stilunterschiede der einzelnen Werke auf Grund einer langsamen Entwicklung über heute verschollene Werke, oder einer abrupten Stilwandlung zu suchen sind.

Nun ist sicherlich der Unterschied zwischen der *Nettuno e Flora festigianti* und dem *Pomo d'oro* ebensogroß, wie zwischen dem *Principe Genoroso* und einem der drei genannten Werke, so daß man also in dieser Beziehung zu größter Vorsicht in der Beurteilung gezwungen ist. Hiezu kommt noch der Umstand, daß man über das Leben eines Remigio Cesti gar nicht unterrichtet ist, und auch von Marc Antonio Cesti nur wenig weiß. Wir müssen daher versuchen, auf Grund vergleichender Studien die für eine verschiedene Autorschaft am meisten ins Gewicht fallenden Stilkriterien zu untersuchen.

* * *

Eine Besonderheit des *Principe Genoroso* muß bei Durchsicht der Partitur gleich auffallen; die ganz ungewöhnliche Anlage und Ausdehnung der einleitenden Sinfonie, die von den übrigen Sinfonien Cesti's ganz erheblich

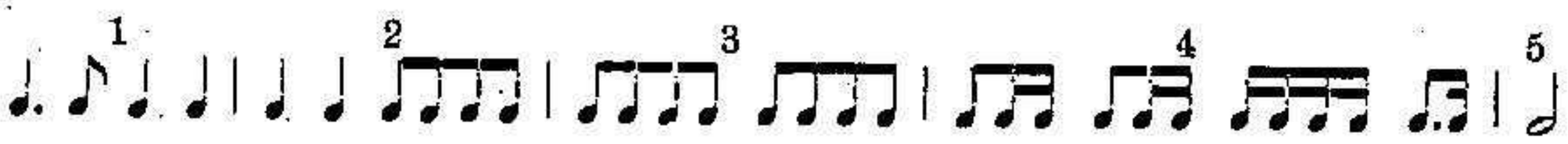
abweicht. Mann könnte zwar äußerlich einige Ähnlichkeit mit der Anlage der *Serenata* finden, doch sind beide konstruktiv und vom Standpunkt der technischen Reife derart verschieden, daß sich die Ähnlichkeit nur darauf erstreckt, daß beide aus der Kanzonenform herausgewachsen sind und daher in Tempo und Takt oftmals wechseln.

Die Sinfonie besteht aus folgenden Teilen, die unmittelbar in einander übergehen.

Largo C	17	Takte
(Adagio) $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ . .	47	»
Fuga $\frac{3}{4}$	55	»
Grave C	6	»
Allemande ¢ . . .	20	»
Zusammen	145	Takte.

Sie bildet demnach mit ihren 145 Takten ein ganz respektables Musikstück, dem auch eine außerdramatische Bedeutung innewohnt, und dessen Schwergewicht auch außerhalb des Gebietes der rein dramatischen Musik zu suchen ist. Durch diese suitenartige Ausgestaltung gehört sie nicht zu den üblichen Sinfonien der Venetianer, sondern deutet auf Florenz oder Rom hin. Wenn Remigio Cesti als Organist in Pisa angestellt war, so dürfen wir auch mit einiger Berechtigung mutmaßen, daß er mit Florenz in Kontakte stand, da Florenz und Pisa durch jahrhundertelange kulturelle Bande miteinander verknüpft waren.

Der erste Satz der Sinfonie (siehe Anhang), das Largo, besteht aus 2 Teilen, von denen jeder Teil in einen Vorder- und Nachsatz zerfällt. Er erinnert am ehesten an venetianische Faktur, vor allem an die *Orfeo*-Instrumentalstücke bei Monteverdi. Der erste Teil basiert auf einer Baßsequenz, die fünftaktig ist: sie wird *alla quinta alta* wiederholt. Bei dieser Wiederholung erfolgt Stimmenvertauschung zwischen erster und zweiter Violine. Beachtenswert ist auch die fortgesetzte rhythmische Beschleunigung vom 1. bis zum 5. Takt, die sich folgendermaßen darstellt:



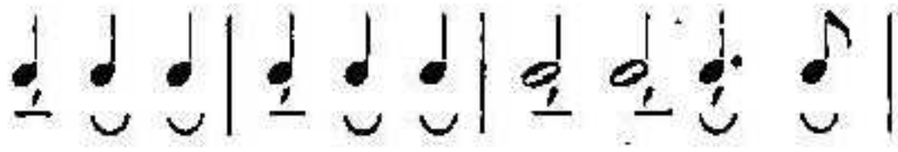
und in der Wiederholung sich ebenso abspielt.

Im zweiten Teil wird ein neues Motiv vom Baß aus durchgearbeitet. Der Baß bewegt sich durchaus in kräftigen energischen Schritten. Modulatorisch ist das Schema dieses ersten Satzes:

F dur — *C* dur — *A* dur — *F* dur.

Der zweite Satz, ein Adagio gesanglichen Charakters, besteht aus zwei gegensätzlichen Themen, die durch verschiedenes Tempo (ausgedrückt in der unterschiedlichen Notation $^3/_2$ 𝅗𝅥. und 3 ♩.) gekennzeichnet sind. Die Herkunft dieses Satzes ist wohl wie die aller ähnlichen Sätze in ursprünglichen Tanzformen zu suchen, wofür auch die wenig sinfonische Verarbeitung spricht. Der Baß des zweiten Themas im $^3/_4$ Takt ist eine annähernde Umkehrung des ersten Baßthemas. Eine wichtige Rolle spielt die sequenzierende Durcharbeitung des Motives:

Derartige sequenzierende Durchführungen, denen später noch einige, für das Werk charakteristische, angefügt werden sollen, fehlen bei Marc Antonio Cesti in dieser Ausdehnung und können als ein stilistisches Kennzeichen für den Autor des *Principe Genoroso* gelten. Interessant sind die rhythmischen Verschiebungen zwischen den $^3/_4$ Takten und dem $^3/_2$



Der dritte Satz, die Fuga, ist unschwer als ein Abkömmling jener ersten fugierten Allegrosätze zu erkennen, mit denen im 17. Jahrh. die Instrumentalkanzonen eingeleitet zu werden pflegten; dabei erinnern manche Kadenzwendungen an den zweiten Satz, und auch in der Art der Sequenzbehandlung finden sich Analogien.

Das Fugato ist dreistimmig: 2 Violinen und Baß, als Unterstützung geht ein *Basso seguente* mit. Die erste Violine beginnt mit dem Thema, das im fünften Takt vorübergehend eine rhythmische Beschleunigung durch fortlaufende Achtel erhält. Die sich daraus ergebende Figur ist für die spätere Verarbeitung wichtig. In Takt 5 setzt das Thema in der II. Violine ein, und im nächsten Takt folgt der Baß. Von einer im klassischen Sinne regulären Beantwortung des Themas ist nicht zu reden. Dramatischer Natur ist auch der überstürzte Fugeneinsatz der 3. Stimme. Nachdem also alle Stimmen eingesetzt haben, werden sie eine Weile frei kontrapunktierend weitergeführt, wobei das Achtelmotiv eine Weile die Hauptrolle spielt. Gleichzeitig wird von der Haupttonart *F*dur nach *C*dur moduliert und mit einer kräftigen Kadenz abgeschlossen. Die zweite Durchführung setzt im Baß ein. Im nächsten Takte folgt die erste Violine und bringt in genauer Imitation das ganze Fugenthema; erst im sechsten Takte tritt die II. Violine hinzu mit dem ersten Takte des Themas, läßt es aber fallen und führt mit der I. Violine zusammen über einem neuen Motive ein Nachspiel aus, während der Baß den zweiten Takt des Themas verarbeitet. Die dritte Durchführung bringt die Themen in der Engführung stark verkürzt, und aus dem Achtelmotiv wird ein längeres Nachspiel gewonnen. Die vierte und letzte Durchführung bringt in Baß und II. Violine das verkürzte Thema, nimmt dann den ersten Takt des Themas auf und läßt ihn von den Violinen ausgeterzt sequenzieren, während das Achtelmotiv im Baß sich skalenmäßig abwärts bewegt.

Wir haben hier eine ganz ausgebildete kleine Fuge vor uns. Wenn auch Sexten- und Terzenparallelen noch eine große Rolle spielen, so kann man doch von einer freien, selbständigen Stimmführung reden. Wenn diese, besonders gegen Schluß, »licenziös« gehandhabt wird, läßt sich dies aus dem instrumentalen Charakter heraus rechtfertigen. Als vierter Satz figuriert eine Allemande, zu der ein sechstaktiges Grave in *C* eine getragene Überleitung bildet. Trotz seiner Kürze ist es harmonisch recht bemerkenswert. Die Allemande besteht aus 2 Teilen, von denen jeder wiederholt wird. Der erste Teil beginnt in *F*dur, moduliert nach *C*dur, verweilt zur Bekräftigung dieser Tonart auf deren V. Stufe (*G*dur), und wendet sich nach *F*dur zurück. Der zweite Teil beginnt auf der Dominante von *F*dur, deutet sie zu *C*dur um und geht über *G*dur nach *D*dur; hierauf erfolgt Rückmodulation nach *F*dur über *B*dur. Der erste Teil umfaßt 9 Takte, der zweite 11 Takte,

wobei die überzähligen 2 Takte des zweiten Teils nur ein Wiederholung der vorangegangenen Takte darstellen. Jeder Teil besteht aus einem verschieden gebauten Vor- und Nachsatz, die aber in den einzelnen Teilen genau korrespondieren, so daß sich das folgende Schema ergibt:

A	B	:‖	A_1	B_1
5 Takte	4 Takte		5 Takte	4 + 2 Takte
I. Teil.			II. Teil.	

Mit diesem Satze schließt die Sinfonie. Man ersieht aus dieser Analyse, daß sie sich in nichts von den gleichzeitigen Sonaten oder Kanzonen an Ausdehnung oder Selbständigkeit unterscheidet; daß ihr ganzer Zuschnitt, durch die offenkundige Verwendung von Tanzformen und Fugen unvenetianisch ist.

* * *

Das Textbuch führt die Namen der handelnden Personen an.

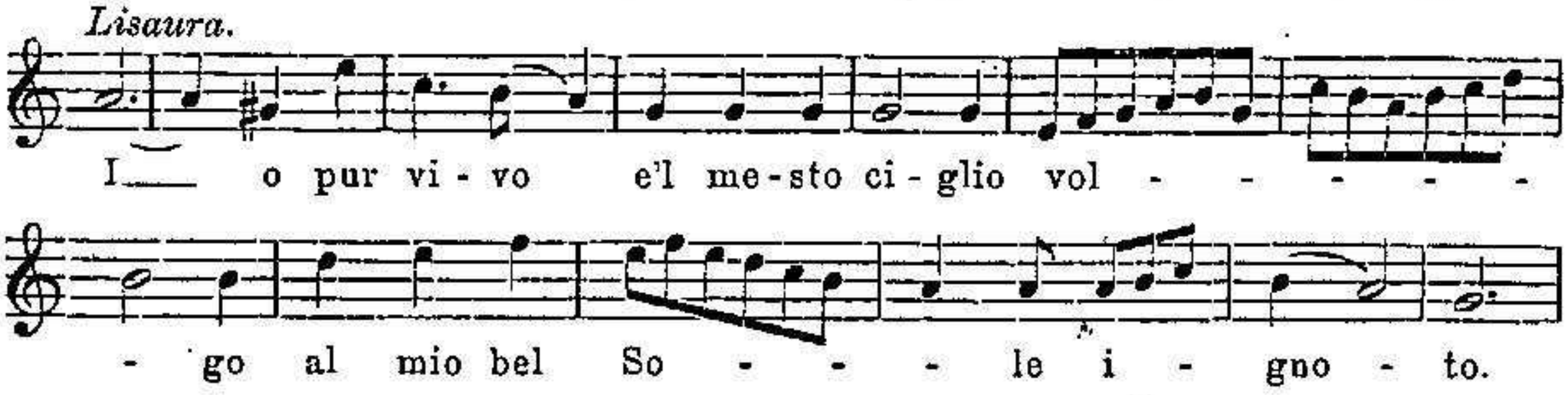
Interlocutori.

Eliodoro	*Principe di Media sotto nome di Filandro e poi d' Arsindo.*
Lisaura	*Principessa figlia d' Emireno.*
Emireno	*Rè di Creta.*
Egisto	*Principe figlio d' Emireno.*
Erinta	*Sorella d' Eliodoro.*
Glicerio	*Servo d' Eliodoro.*
Arnaldo	*Servo d' Egisto.*
Giroldo	*Buffone.*
Belisa	*Nutrice di Lisaura.*
Triface	*Capitano della Guardia Reale.*
Arbante	*Corsaro Tributario d' Emireno.*

La Scena si finge nell' Isola di Creta.
La Citta è Dittea Metropoli all' hora di qual Regno.

Die erste Szene spielt an einem bewaldeten Meeresstrand mit der Aussicht auf die Stadt im Hintergrund. Lisaura, die Königstochter, singt.

Lisaura.



Diese Eröffnungsmonologe, in denen sich die Hauptperson des Dramas selbst vorstellt, haben die italienischen Dichter aus der Antike übernommen u. z. nicht direkt aus der griechischen Tragödie, wo dieser Anfang beliebt war, sondern auf dem Umwege über die römischen Dichter, vor allem Seneca, dessen Tragödien den italienischen Dichtern von den Theoretikern immer als Vorbild empfohlen wurden.

Demgemäß beginnen die Dichter ihre Prologe meist mit der Vorstellung der dort auftretenden symbolischen Personen *Io son la Primavera*, *Io son l'Amore*, oder bei Fehlen des Prologes mit dem Auftreten einer Hauptperson

wie im vorliegenden Falle. Auch für den Inhalt sind die antiken Dramen vorbildlich, u. z. dienen bei den *Dramme per musica* meist Tragödien zum Vorbild, wenn auch rein äußerlich, deren Anfang gleich mitten in die düstere Stimmung hineinversetzt und mit einer leidenschaftlichen Klage beginnt, wie z. B. in der *Octavia* des Seneca.

Die Handlung unseres Stückes ist eine durchaus verwickelte Liebesgeschichte mit zahllosen Hindernissen. Der Held Eliodoro gibt sich der Königstochter Lisaura als fahrender Ritter zu erkennen, und es entspinnt sich zwischen ihnen ein im ritterlich galanten Stil gehaltener Dialog, der dichterisch geschickt entworfen ist und als gutes Beispiel für die Anlage des Dramas gelten kann, das mit seinem romantischen Hintergrund an die Ritterromane Wieland's gemahnt. Schon das Verbergen der wahren Namen hinter fingierten ist ein solch romantischer Zug und weist auf die Beschäftigung mit ältern Vorbildern hin. Anderseits kam gerade um diese Zeit die Mode auf, daß sich die Teilnehmer von Akademien fingierte Namen beilegten, unter denen sie bei den Sitzungen figurierten.

Eliodor spricht die ihm unbekannte Lisaura an:

El. *Dama di corte?*
Lis. *Si.*
El. *Come t' appelli?*
Lis. *Elisa. che la sorte*
Del Caso della Morte
Di Pene, e di tormenti
Misero scherzo, e gioco.
El. *Quei begli occhi piangenti*
Quei mi vibrano al sen lampi di foco?
Lis. *Deh mio Signor.*
El. *Che bramo?*
Lis. *Accio ch' io sappi*
A chi devo la vita
Dimmi qual è il tuo nome.
El. *Io non l' ascondo*
Filandro è il nome mio.
Lis. *La Patria?*
El. *Il Mondo.*
Lis. *Dubbio, e desio mi nasce in un istante.*
Ma pur chi sei?
El. *Son Cavaliero errante*
Lis. *Pietoso Cavaliero*
Speme di questo core
So, ch' al tuo merto è poco un Regno intero
Mercè del tuo valore.
Semiviva e smarrita
Respiro in questo l' Aure di Vita.

Diese Szene ist musikalisch dadurch interessant, daß Rede und Gegenrede unmittelbar, recht lebendig auf einander folgen und rezitativisch gut gehalten sind; beinahe gewandter. als es bei M. Ant. Cesti zu sein pflegt, obwohl dieser, vor allem in der großen Götterszene im I. Akte des *Pomo d'oro*, auch Treffliches an dialogischer Führung zu leisten versteht. Ein Gegenstück zu dieser Szene bildet ein Gepräch zwischen Arnaldo, dem Diener des Egisto und Belisa, der Amme der Lisaura, in einem Saal der Königsburg, eine ergötzliche Szene voll feiner musikalischer Wirkungen. Arnaldo

ist es satt, immer auf der Wache zu sein, er fühlt sich so matt, kaum kann er sich auf den Füßen halten, und noch dazu weissagen, das paßt ihm nicht:

Finalmente far da bracco
Non conferisce a me
Mi sento cosi stracco
Che mi reggo appene in pie
Finalmente far d' Oraclo
Non conferisce a me.

Diese Verse muten förmlich wie ein Vorläufer der ersten Leporelloszene im *Don Giovanni* an. Es müssen derartige Dienerszenen beim Publikum ungemein beliebt gewesen sein, denn auch bei Gazzaniga findet sich eine analoge Stelle[1]).

Es wäre eine dankenswerte Aufgabe, das italienische Drama auf derlei typische Züge erschöpfend zu untersuchen. Dann wäre es ein Leichtes in jedem einzelnen Falle zu konstatieren, inwieweit Tradition oder persönliche Eigenart vorliegt und was der Dichter innerhalb der Tradition aus einer gegebenen Idee gemacht hat.

Auch die musikalische Behandlung der besprochenen Szene ist beachtenswert. Die Gesangsmelodie der ersten Zeile wird in einem vorangehenden Instrumentalvorspiel im Basse vorbereitet. Nach einer Kadenz setzt im vierten Takte die Singstimme ein, vom Basse kanonisch begleitet. Eine hochetusartige Melodie ertönt in der Singstimme bei den Worten: *Mi sento cosi stracco*; sie bildet gleichsam den kontrastierenden Mittelsatz, nach dem wieder das Anfangsthema einsetzt und durch Taktwiederholung einen gedehnten Schluß erhält; hierauf folgt ein kurzes instrumentales Nachspiel.

Wir haben wieder die typische Form:

A B A

vor uns. Anschließend folgt der zweite Teil der Rede:

E corri di qua
E torna di la
E passa di giu
E torna di su.

In tanzartigem $^3/_4$ Takt mit Imitationen der Singstimme im Baß. Der Abschluß dieser ganzen Rede, der die Pointe enthält, erfolgt rezitativisch:

Ritrovrai finalmente dopo tanto cercar
Giusto niente.

Bei diesen Worten tritt Belisa auf, nimmt sie auf, und es entwickelt sich ein köstlicher Dialog, der rezitativisch gehalten ist und in ein übermütiges Liedchen des Arnaldo ausklingt. Die darauffolgende Soloszene der Belisa zeichnet sich durch einen ostinaten Baß aus, der aber durch melodische Umbiegungen sich auf wechselnden Stufen bewegt und dadurch Modulationen ermöglicht. Das Thema erstreckt sich über 3 Takte. Ende des Themas und Wiederanfang fallen zusammen (reitende Rhythmen).

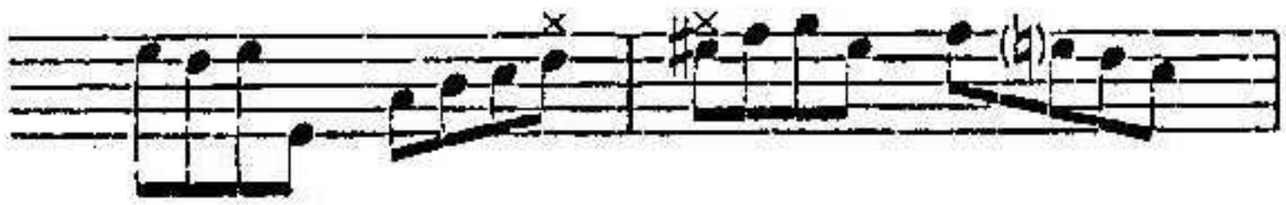
Das Ganze, über dem Ostinato aufgebaute Stück umfaßt 29 Takte und ist dreiteilig nach der Formel A — B — A.

---

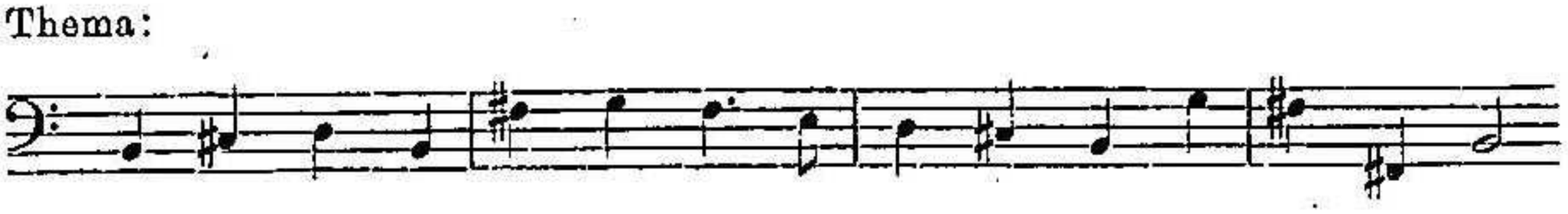
1) Fr. Chrysander, Vierteljahrsschr. f. Musikw. IV, S. 372.

Das Thema:

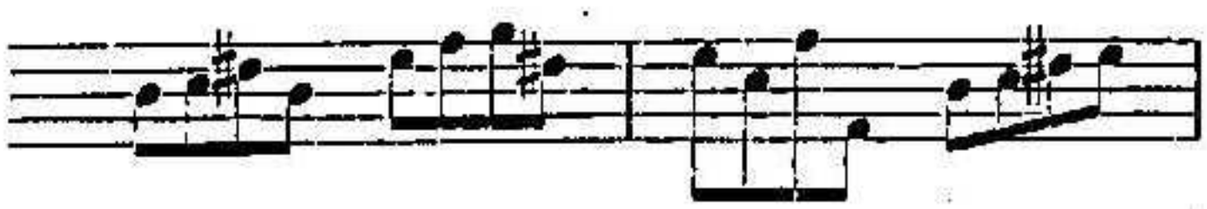
wird unverändert 4 mal gebracht, wobei 1 und 4 auf die rein instrumentalen Vor- und Nachspiele entfallen. Durch eine Kombination der ersten Hälfte von Takt 2 und der Kadenzformel von Takt 3 wird der Mittelteil eingeleitet; das Thema erscheint nun in *C*dur (Terzparalleltonart), wo es ebenfalls 4 mal gebracht wird; das letzte Mal wird die Rückmodulation nach *A*moll vorbereitet, recht primitiv, da vor dem entscheidenden *E*dur-Akkord noch das unalterierte *f* gebracht wird, das mehr nach einer *B*-Tonart tendiert. Aus derartigen Stellen läßt sich die Schwierigkeit ermessen, die es erfordert hat, allmählich zu einer geordneten, logisch zwingenden Modulation vorzudringen.



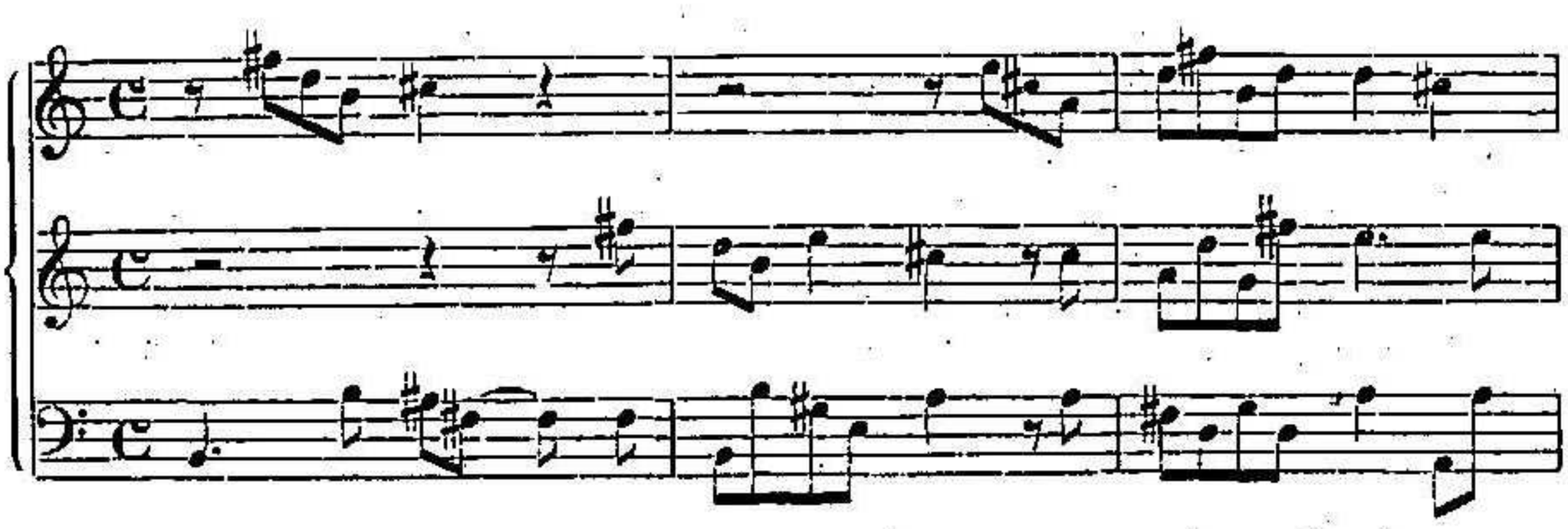
Beachtenswert ist im *Principe Generoso* der starke Gebrauch dieser in Achteln gehenden Bässe, die für die spätere barocke Oper charakteristisch sind. Ein hübsches Beispiel bietet auch die XIII. Szene des zweiten Aktes; hier findet sich als Baß zu einem Arioso ein in Vierteln dahinschreitendes Thema:

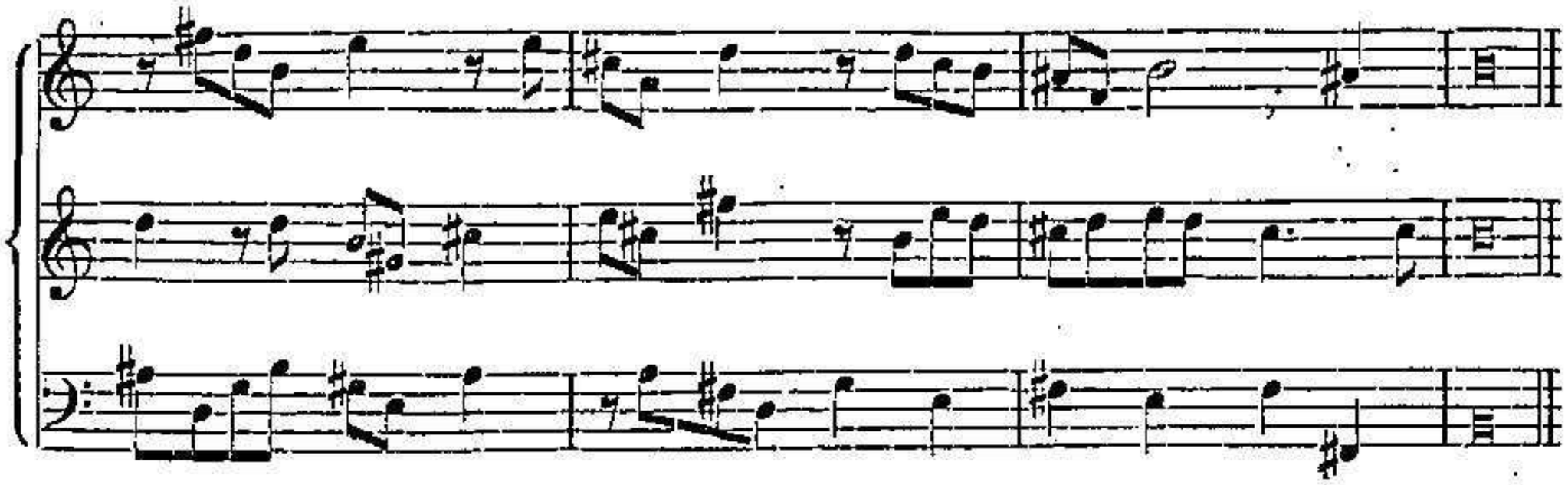


das im weitern Verlaufe durch Reduktion der ursprünglichen Notenwerte auf die Hälfte und teilweise Variierung die nachstehende Gestalt annimmt:



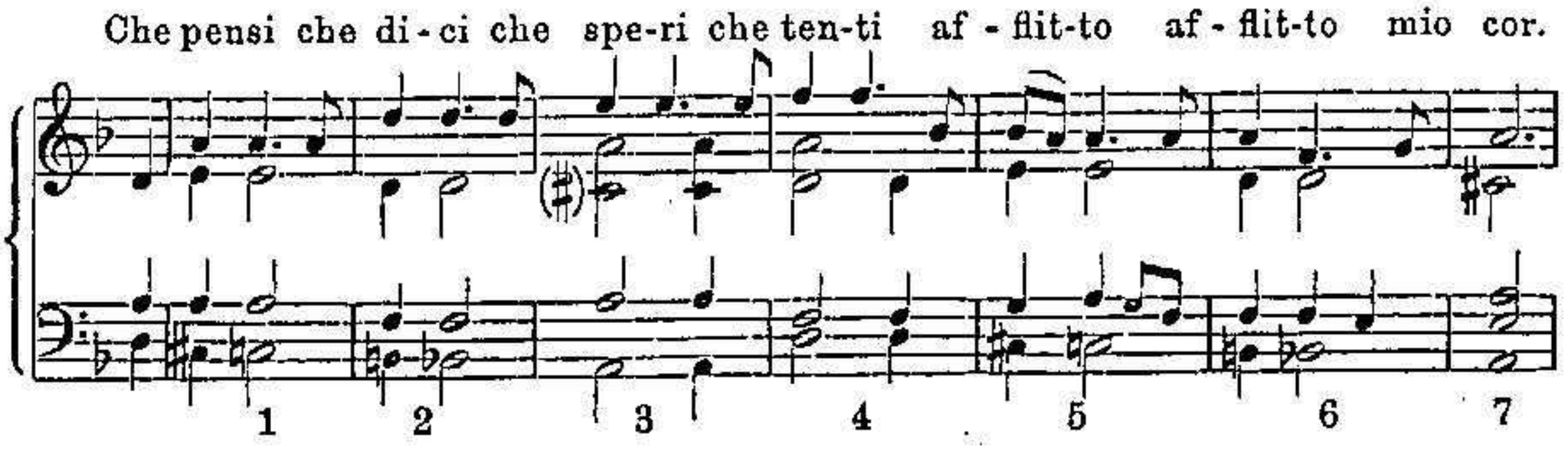
Ebenso kann auch das folgende Ritornell, in dem die für jene Zeit seltene Alteration des *a* in *ais* vorkommt, dafür gelten:





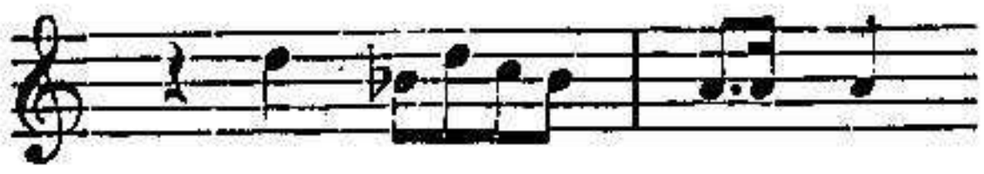
Einen typischen Ostinato der Art, wie er bereits bei Cavalli häufig vorkommt, findet man im dritten Akt in der Arie des Eliodoro *Che pensi*. Über den Charakter dieser Stücke habe ich bereits in dem Kapitel »Lamento« meiner Studie über die Opern Cavalli's in den Beiheften I zu den Denkmälern der Tonkunst in Österreich ausführlich geschrieben [1]), außerdem hat H. Riemann die Ostinatofrage zusammenfassend behandelt [2]). Ich möchte hier nur auf die außerordentliche Schönheit und Kraft dieses Stückes hinweisen, die in der ausdrucksvollen Melodik liegt und durch die chromatische Harmonik gehoben und verstärkt wird. Man denke sich die Arie vom Graviorgano und einem Violoncell begleitet, um sich ein Bild von der Wirkung dieses Stückes zu machen.

Die harmonische Grundlage ist ungefähr die folgende:



Man beachte dabei die modern klingenden Harmonien in Takt 6, die an das »Tag«-motiv im *Tristan* auch melodisch erinnern.

Ein bemerkenswertes Stück, auch hinsichtlich der gehenden Bässe ist die erste Szene. Das die ganze Szene beherrschende Motiv

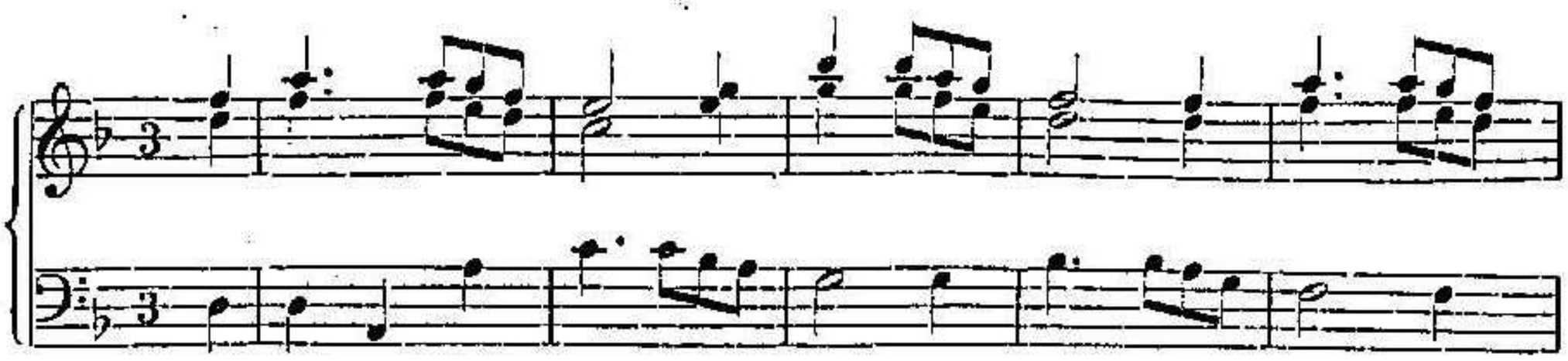


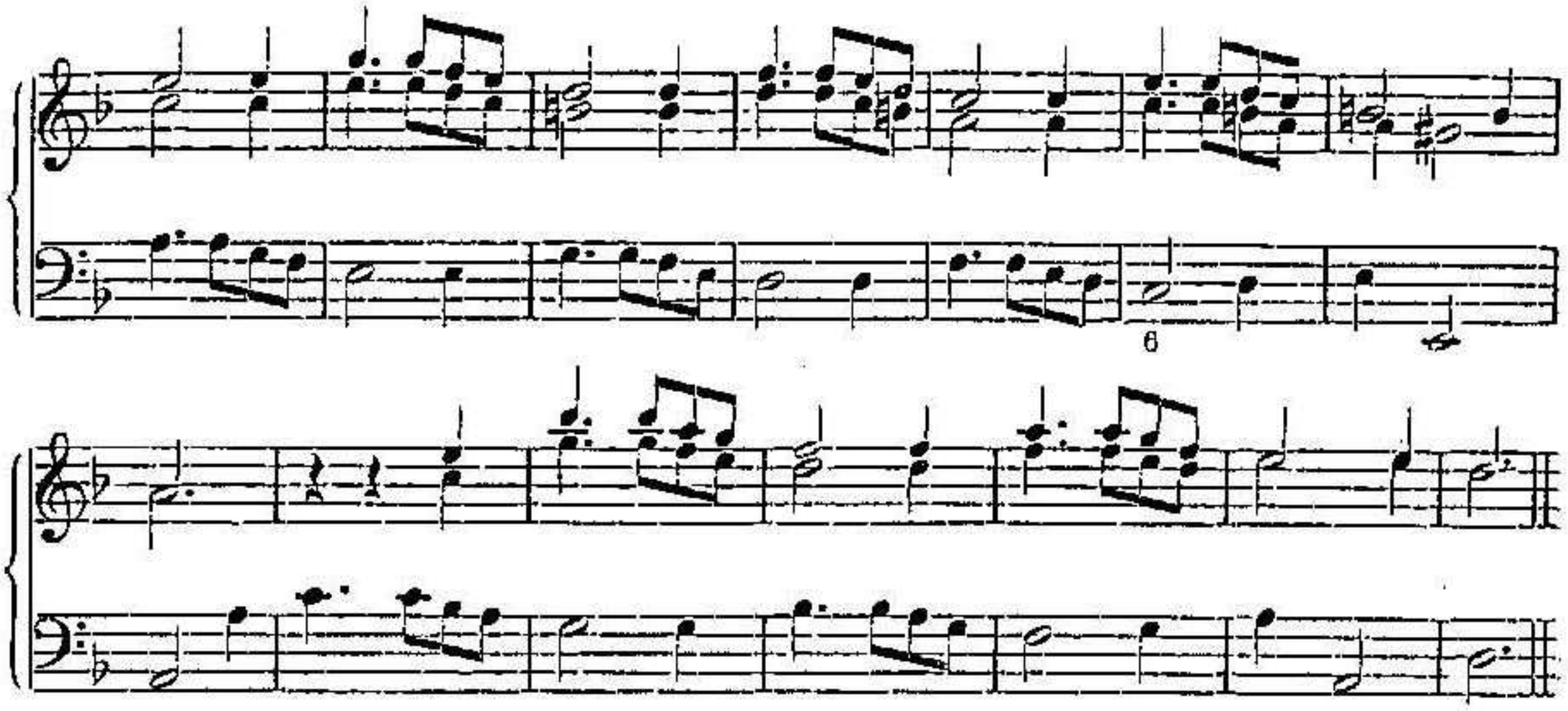
wird zuerst ausgeterzt in den Oberstimmen des Instrumental-Ritornells gebracht, dann in der Singstimme, pausiert nur in dem kurzen Rezitativ und sinkt in der Schluß-Aria in den Baß. Im Schluß-Ritornell wird es sinfonisch in allen drei Stimmen durchgeführt.

Diese Art motivischer Verarbeitung findet sich auch in einem Ritornell, Akt II Szene 3.

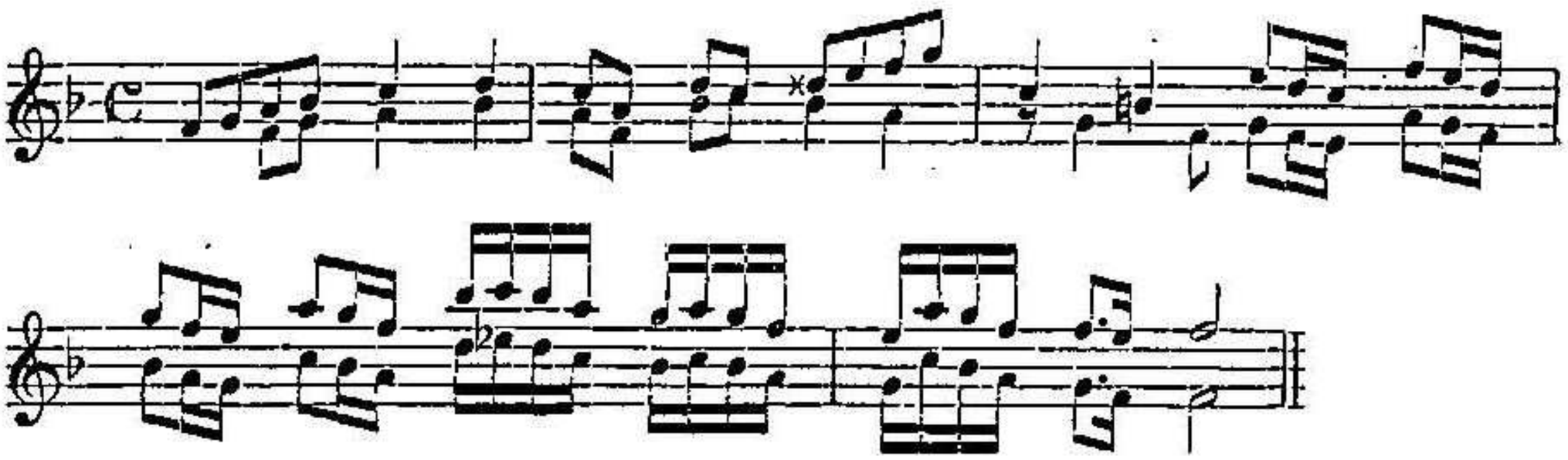
---

1) Cavalli und die Technik der venet. Oper 1640—60.
2) Sammelbände der IMG. XIII.





Nur ist hier das Sequenzmäßige außerordentlich betont. Derlei Motivketten finden sich bekanntlich bereits bei Gabrieli, und auch Cavalli macht von ihnen manchmal ausgiebigen Gebrauch. Man merkt hier dem Künstler die Freude an dem Spielerischen derartiger Sequenzen an. Eine verfeinertere Kunst weist das nachfolgende Thema auf.



Hier ist die Sequenz verinnerlicht und als treibendes Moment der Steigerung benutzt.

Des weiteren seien als besonders schöne Stellen die Soloarie des Egisto *Aure che lusingate* mit dem ausdrucksvollen Ritornell erwähnt, ferner die Arie des Eliodoro *Pieta che mi consigli*, dann auch der bereits von Kretzschmar gerühmte Schlußchor *Ecco in grembo.*

Ich glaube, selbst oberflächliche Kenner dieser Epoche werden in den hier veröffentlichten Bruchstüken oder vollends bei Durchsicht der Partitur einen Stil konstatieren können, der einem spätern Stadium angehört, als der M. A. Cesti's. Denn der ganze Szenenaufbau weist auf eine fortgeschrittenere Technik, als wir sie in der Frühzeit der venetianischen Oper beobachten kön-

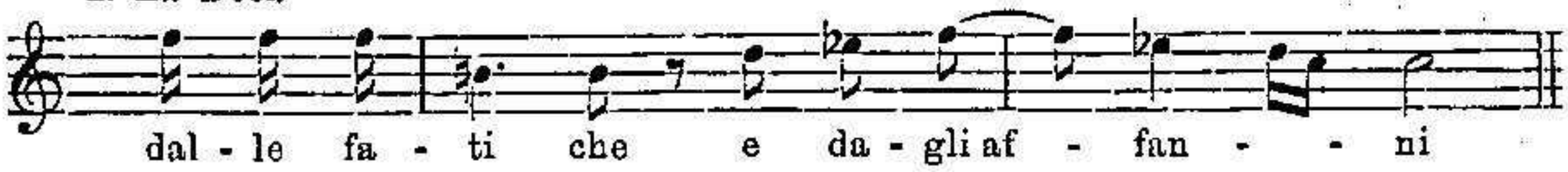
nen. Hier sind Einflüsse der römischen Kantatentechnik fühlbar, Einflüsse einer neuen Behandlung des Melodischen auf Grund instrumentaler Errungenschaften. Die Motivik ist beweglicher und neigt zu einer sinfonischen Verarbeitung, die für die Spätbarocke typisch ist.

Um aber den Beweis, daß dieses Werk nicht von M. A. Cesti ist, e contrario zu ergänzen, möchte ich im folgenden tabellarisch einige Wendungen anführen, die in jedem Werke von Marc Antonio häufig vorkommen und im *Principe Generoso* fehlen. Zugleich kann die Notierung dieser Wendungen dazu dienen, einen Beitrag zu der Melodiebildung bei Marc Antonio Cesti zu geben. Die Beispiele, die hier als Auswahl einer größeren Zahl gesammelter Fälle angeführt sind, sind absichtlich zum größten Teil den gedruckten Opern Cesti's, dem *Pomo d'oro* und *La Dori* entnommen, weil sich an diesen Werken die Kontrolle der angeführten Beispiele leichter als an den Manuskripten durchführen läßt; doch finden sie sich in diesen ebenso häufig vertreten.

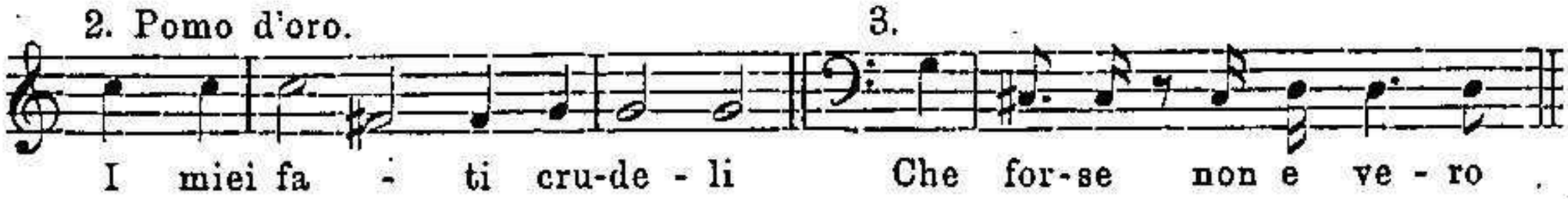
Zuerst seien einige eigentümliche chromatische Alterationen der Melodik angeführt, durch welche mit den bei Monteverdi und Cavalli gebräuchlichen, energisch männlichen Tonschritten gebrochen wird und ein lyrisches, weiches Element in die Melodik kommt. Dadurch wird die harmonische Basis auch genötigt, sich diesen Forderungen der Melodik anzupassen, und es gelangen verminderte Akkorde zur Einführung. Als wesentlich neue, gebräuchliche Intervalle dienen die verminderte Quint und damit in Verbindung (kleine Terz + verminderte Quint) der verminderte Septakkord. Die chromatisch alterierten Intervalle werden vornehmlich dort verwendet, wo heftige Gemütsbewegungen geschildert werden sollen.

Tabelle I.

1. La Dori.

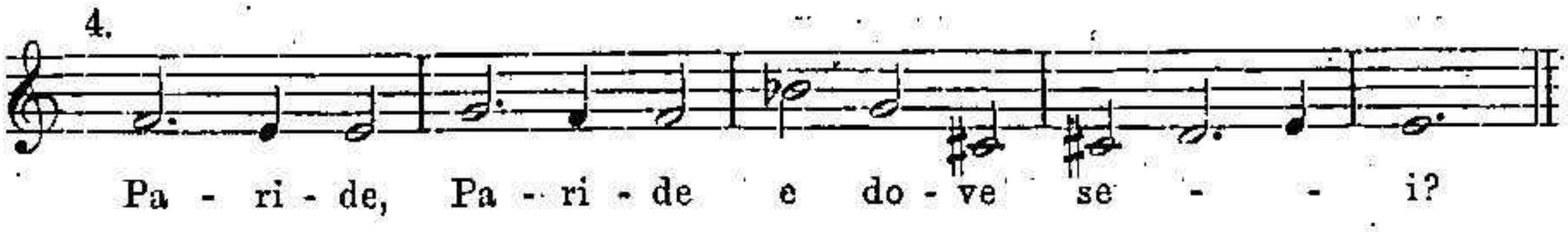


2. Pomo d'oro.

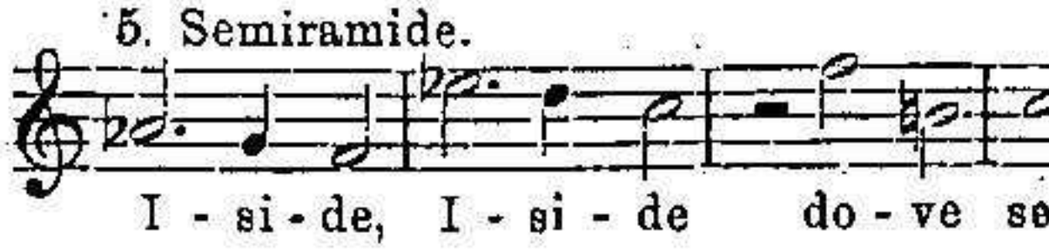


3.

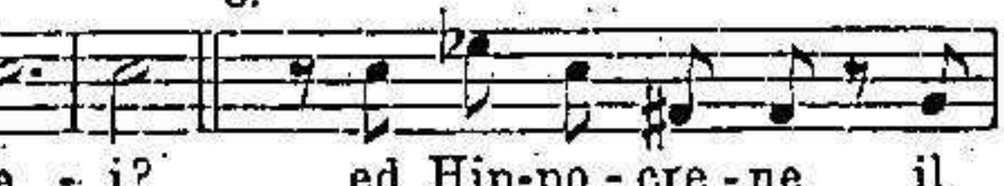
4.



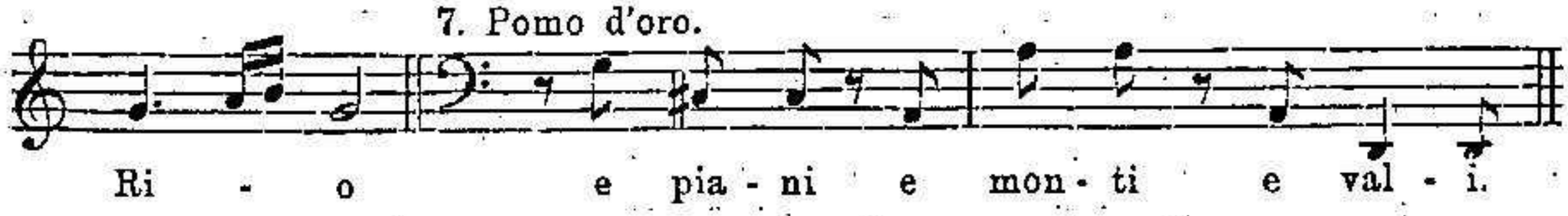
5. Semiramide.

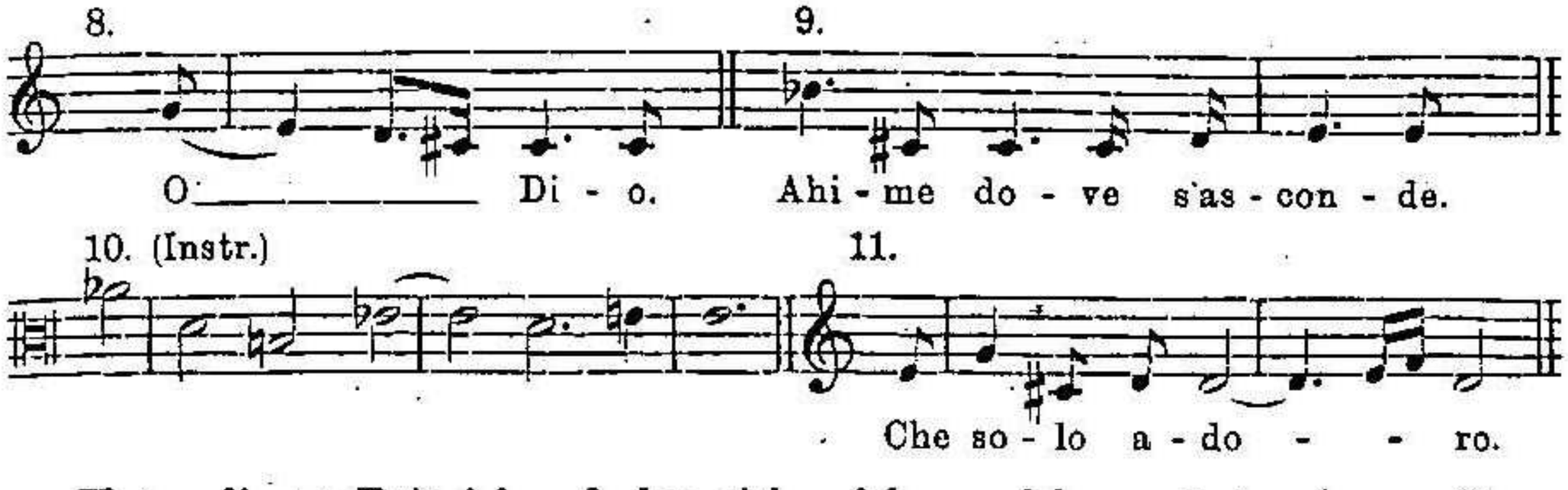


6.



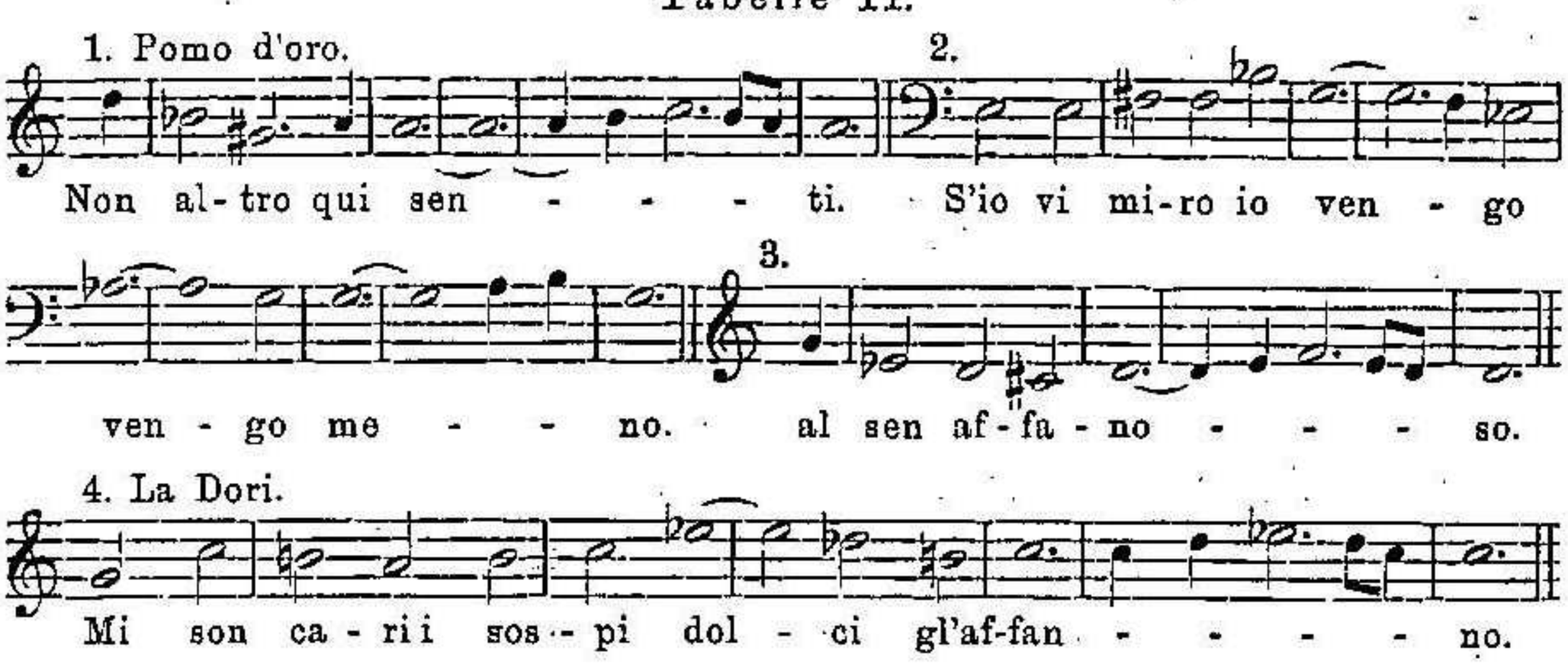
7. Pomo d'oro.





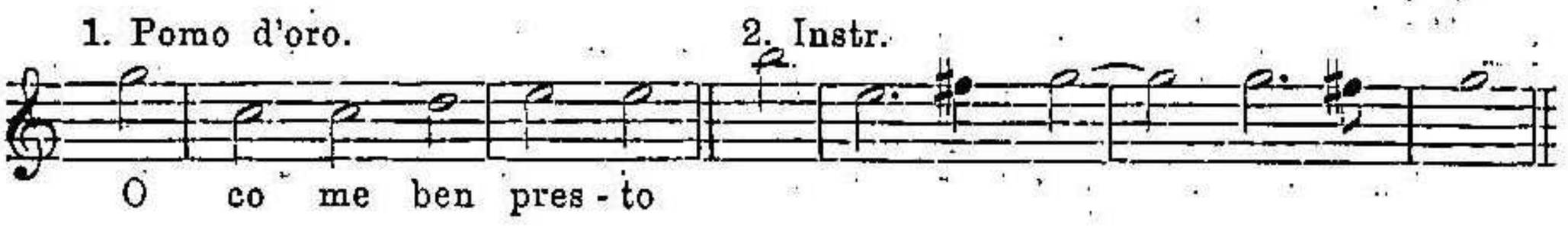
Unter diesen Beispielen finden sich solche, welche auch in einer spätern Tabelle Platz finden sollten, weil sie ebenso für diese Geltung haben. Es sind dies *5* und *10* wegen der darin vorkommenden Schlußformel. Außerdem ist Nr. 6 ein hübsches Beispiel für eine Symbolik, die noch aus der a cappella-Musik stammt; bei *monti* die aufspringende Oktave, bei *valli* die niederschlagende Quinte. Es ist dies eine Art der Symbolik, die mit der fortschreitenden Ausbildung der Instrumentalbegleitung immer seltener und endlich an die letztere abgegeben wurde. In der nächsten Tabelle sollen einige Beispiele für eine solche chromatische Melodik angeführt werden, welche Umspielungen eines Tones durch ein von oben und unten chromatisch angenähertes Intervall darstellen:

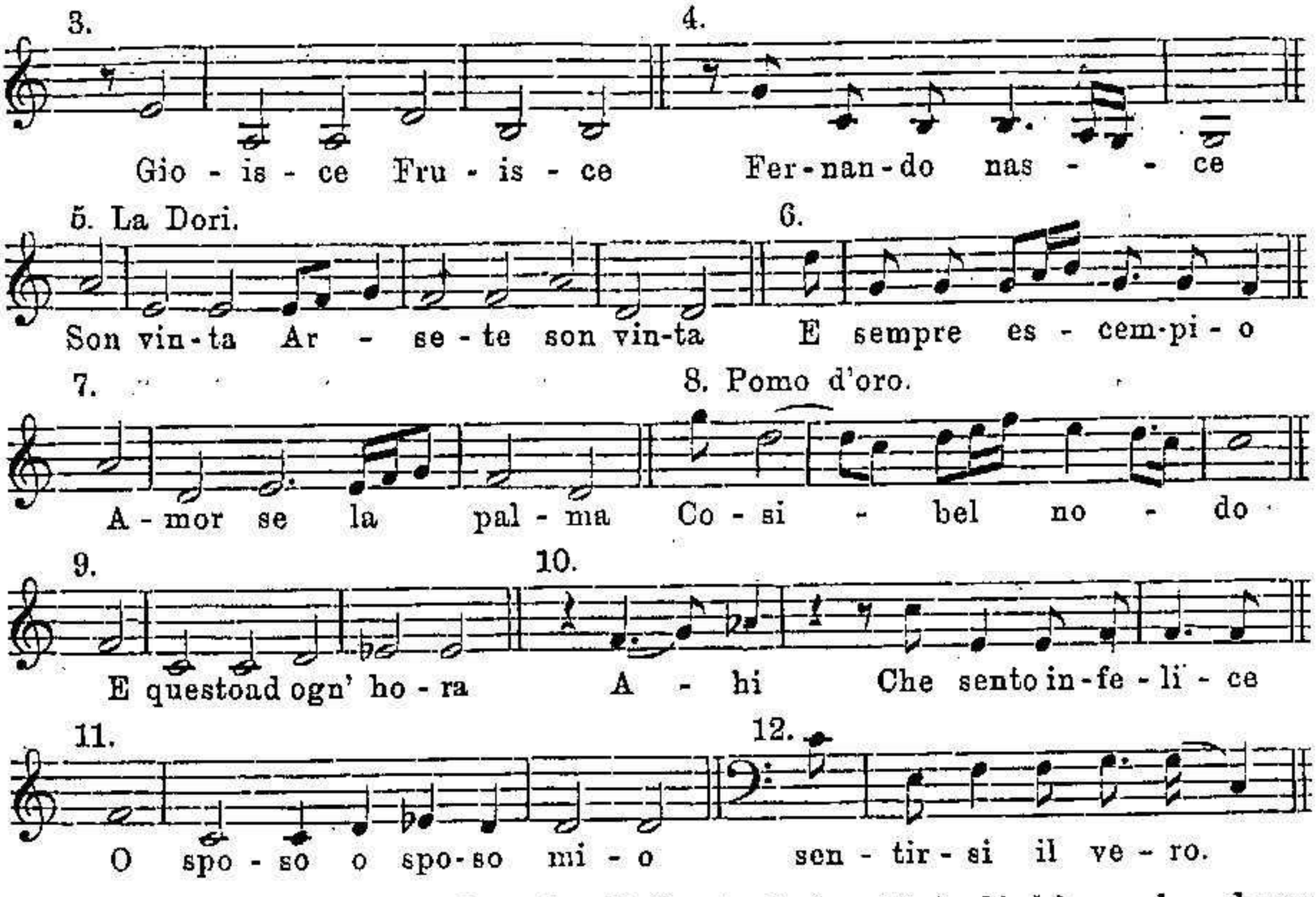
Tabelle II.



Eine Eigentümlichkeit allgemeiner Natur, die aber bei M. A. Cesti direkt zur Manier geworden ist, besteht in dem Beginnen einer Melodie mit der niederschlagenden Quint. So wie in unserer Zeit lange beliebt war, jedes Thema mit einer aufsteigenden Quarte zu beginnen, findet man bei Cesti überall den vorerwähnten Anfang, der nur oft dahin variiert wird, daß das Quintintervall zu einer Sext vergrößert oder Quart verkleinert wird.

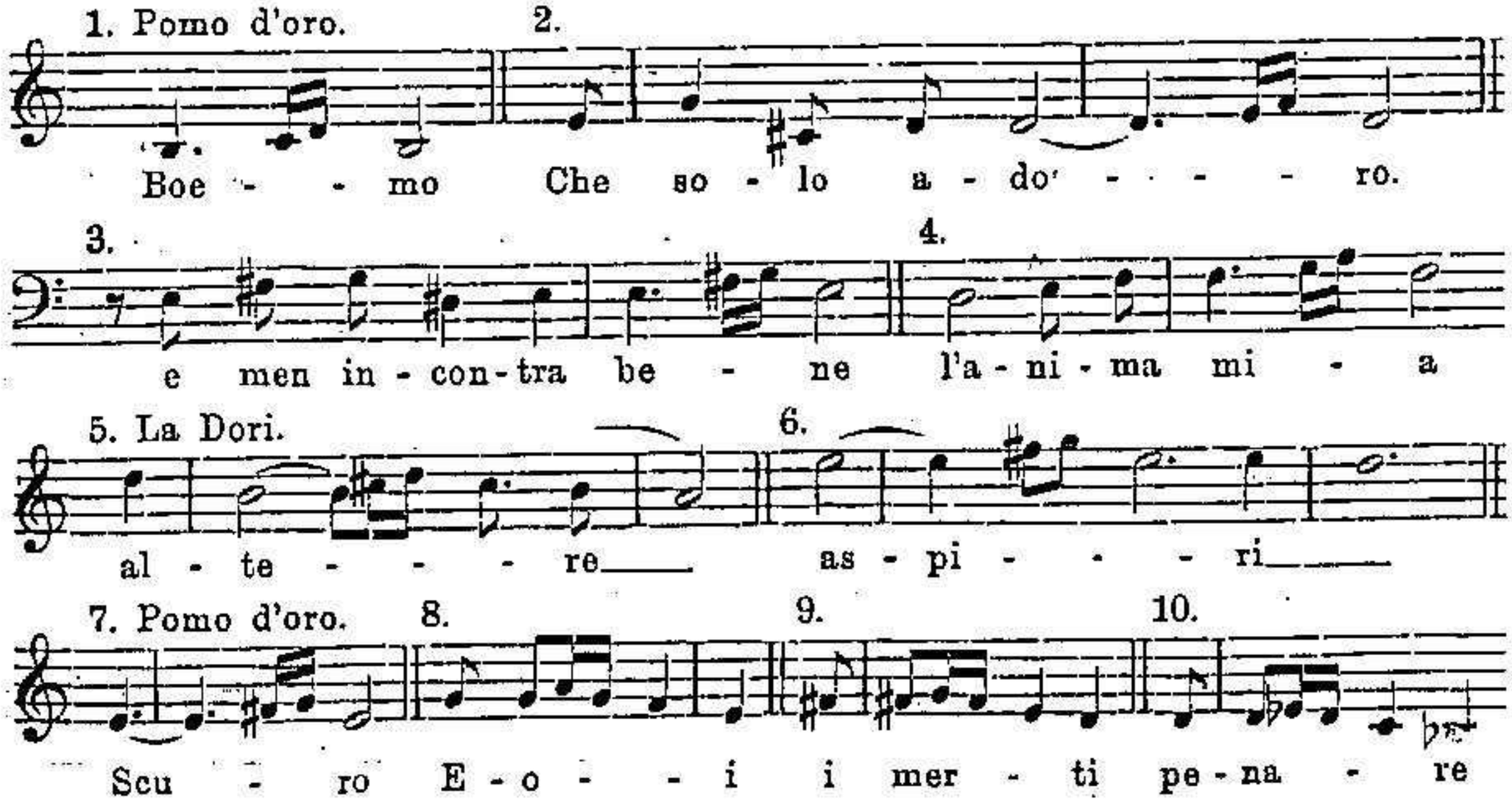
Tabelle III.

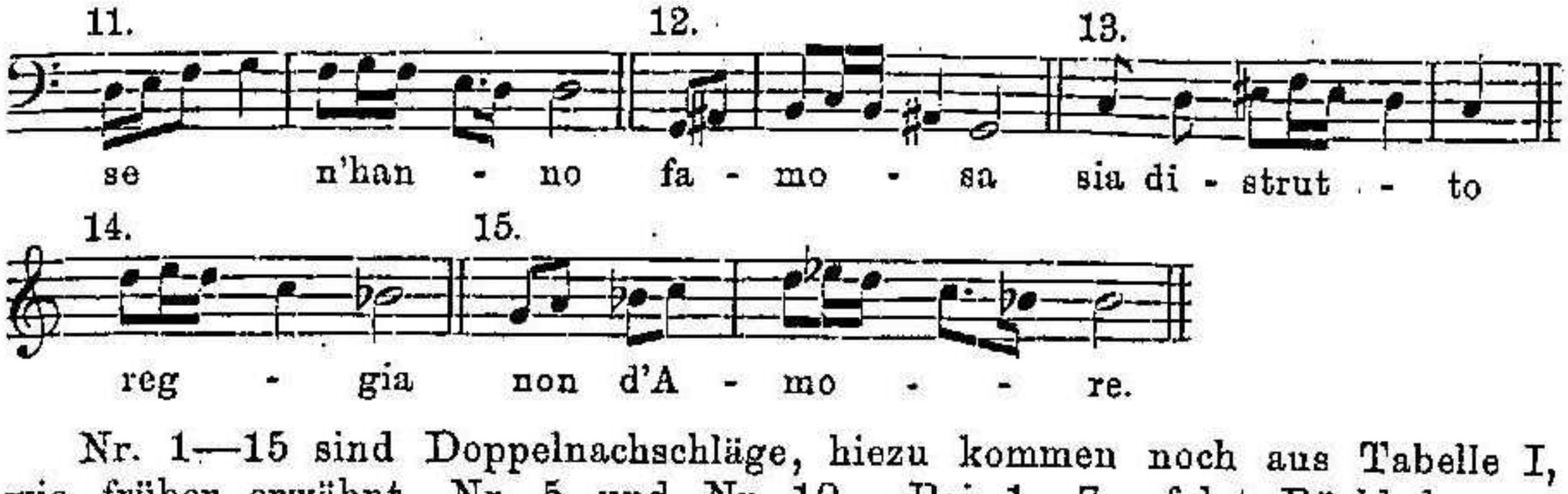




Als nächste Tabelle folgt eine Reihe typischer Melodieklauseln, deren sich M. A. Costi bedient. Über das Allgemeine dieser Klauseln bei den Venetianern orientiert das kurze, aber auf genauester Sachkenntnis heruhende Kapitel in H. Goldschmidt's: »Die Lehre von der vokalen Ornamentik I.« Hier ist auch ein Beispiel des Doppelnachschlags angeführt, der sich bei Marc Antonio häufig findet. Das Fehlen dieser typischen Formeln bei Remigio legt ebenfalls die Vermutung nahe, daß er nicht zur venetianischen Schule gehörte, sondern zu einer mittelitalienischen.

Tabelle IV.





Nr. 1—15 sind Doppelnachschläge, hiezu kommen noch aus Tabelle I, wie früher erwähnt, Nr. 5 und Nr. 10. Bei 1—7 erfolgt Rückkehr zur Hauptnote, und dies ist die charakteristischere Form; bei 8—15 wird die nächst tiefere Note erreicht. Das Wichtige in unserm Falle an dieser Manier ist, daß sie noch nicht in die Thematik übergegangen ist, sondern als reine Auszierung einer gebundenen Melodie vorkommt und dadurch einen eigenartigen Effekt erzielt. Als kolorierende Manier ist die zweite Art des Doppelnachschlags ganz allgemein verbreitet und findet sich in jeder venetianischen Oper.

Diese für Marc Antonio Cesti's Werke charakteristischen Wendungen fehlen beim *Principe Generoso*. An und für sich wäre dies kein zwingender Beweis; wenn es aber damit zusammentrifft, daß die stilistischen Eigenschaften des *Principe Generoso* von denen der Werke Marc Antonio Cesti's differieren, so kann dies wohl als ein Argument unserer Behauptung angesehen werden, daß der *Principe Generoso* einer andern Richtung angehört, als die Opern M. A. Cesti's.

* * *

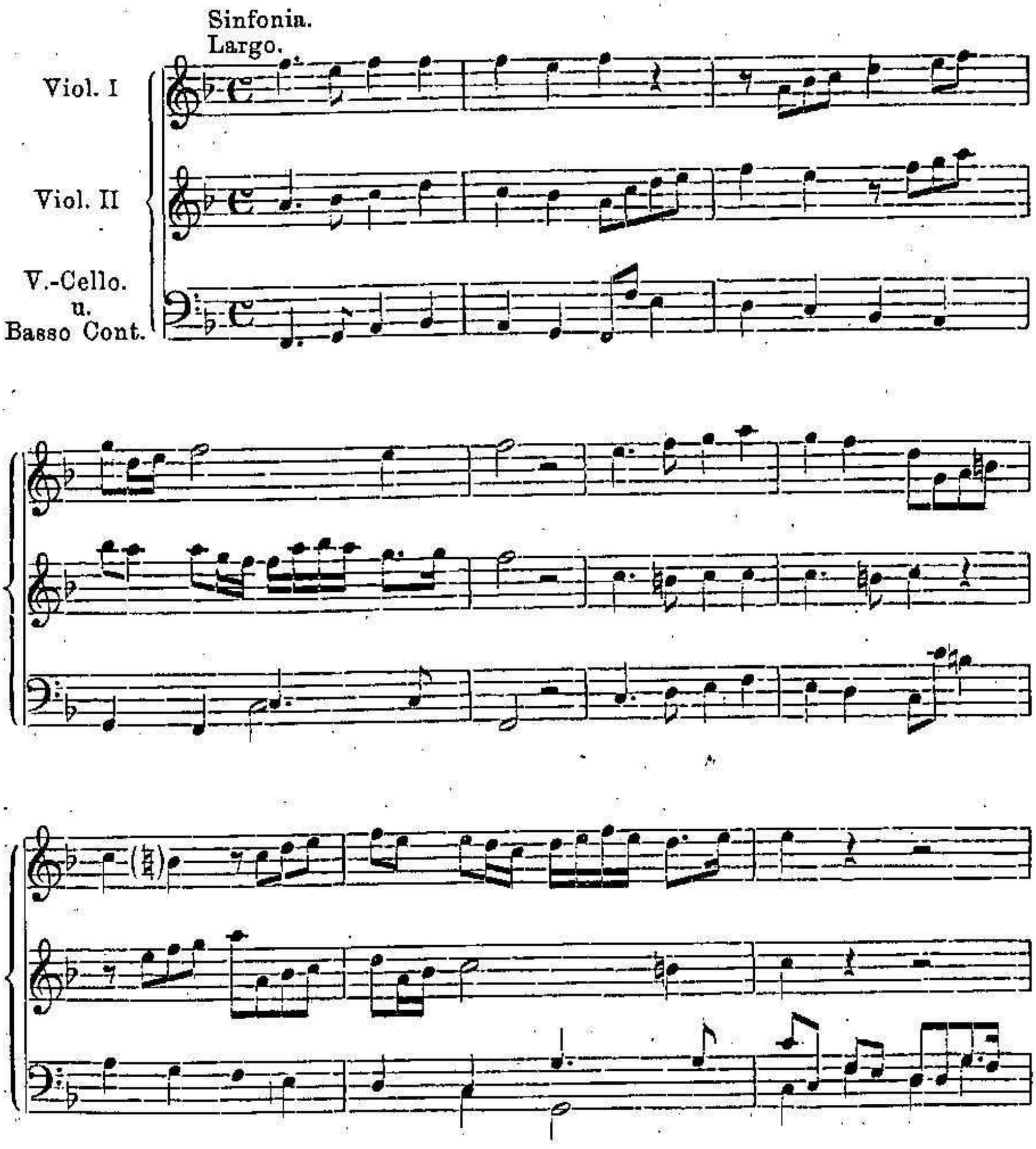
Ich sehe von einer weitern Szenenangabe und Formalanalyse ab, weil ich den *Principe Generoso* nicht für ein Werk halte, das an und für sich eine bedeutend größere Beachtung verdiente, als irgend ein anderes zeitgenössisches. Es wurde dieser Analyse nur so weit Raum gegeben, als mir notwendig schien, Material für die stilistische Beurteilung der Autorschaft herbeizuschaffen. Hauptsächlich wurde die Oper aber deshalb eingehender besprochen, weil wir im *Principe Generoso* das Werk eines gänzlich unbekannten Musikers vor uns zu haben glauben.

Rekapitulieren wir jetzt die Gründe, die für und wider sprechen, nachdem wir das Werk betrachtet haben, so scheint es mir vollkommen klar, daß alles für die Autorschaft des Remigio Cesti spricht.

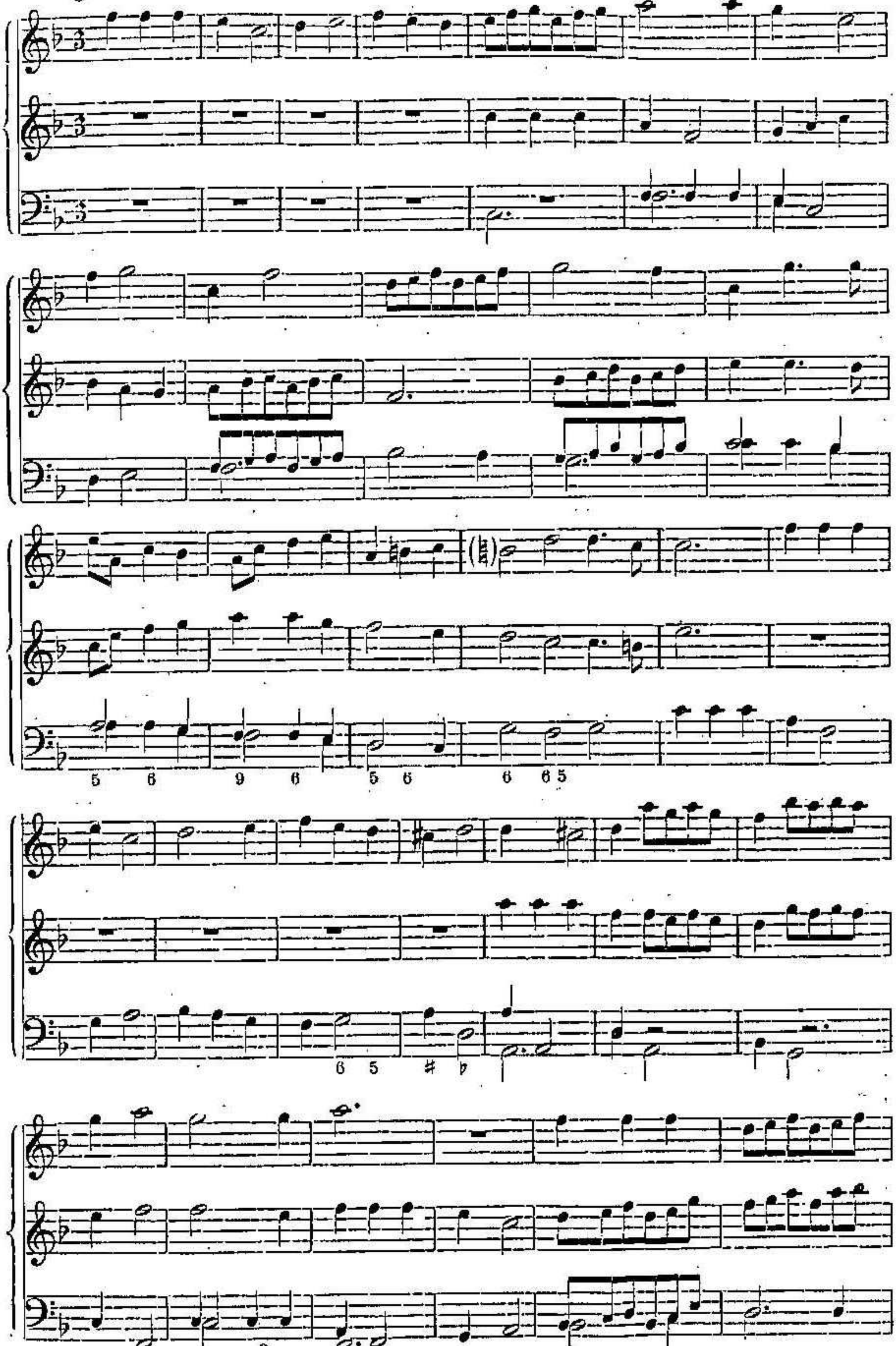
1) Auf dem Manuskript des *Principe Generoso* ist als Komponist deutlich Remigio Cesti angegeben.
2) Die Existenz eines Remigio Cesti ist durch eine kirchliche Komposition nachgewiesen, auf der er als Organist in Pisa bezeichnet ist.
3) Zeit und Ort dieser Komposition stimmen mit dem Stil des *Principe Generoso* überein, der stilistisch von den Opern Marc Antonio Cesti's differiert.
4) Die Zuschreibung des *Principe Generoso* dem Marc Antonio Cesti ist offenbar durch ein Versehen R. v. Köchel's entstanden, dessen Angabe als eines bewährten Kenners ungeprüft weiterübernommen wurde. Daß derartige Fälle bei Namensgleichheit sich häufig ereignen, beweist aus neuerer Zeit das Beispiel der beiden Monn, von absichtlichen Verwechslungen wie bei Haydn und Mozart ganz zu schweigen.

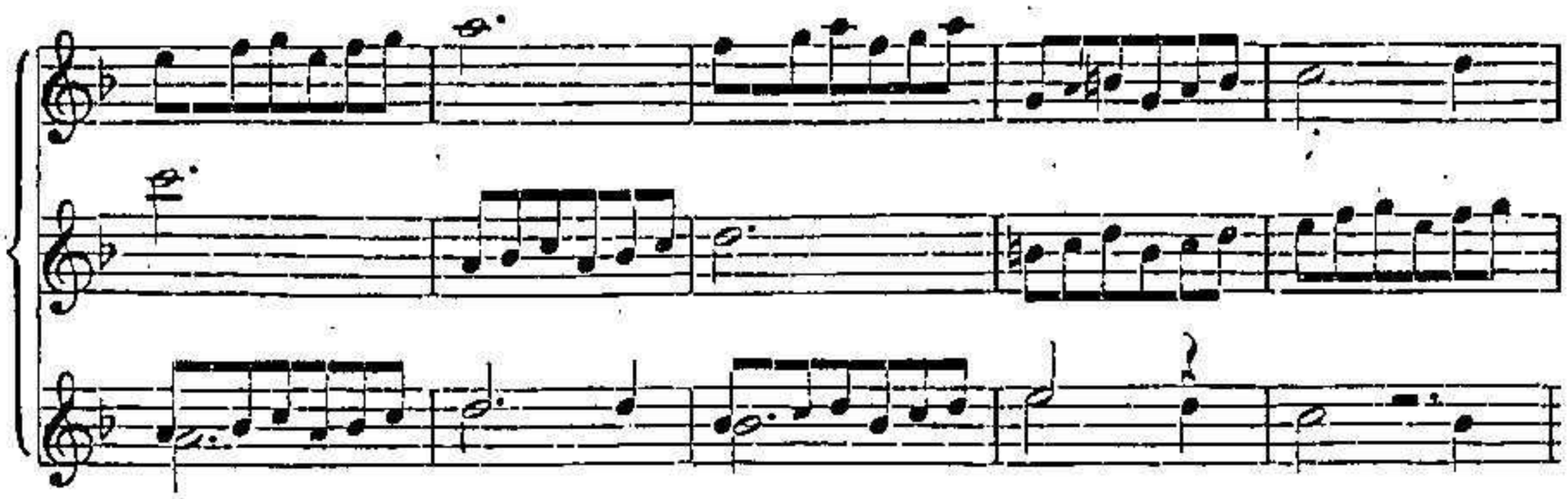
Alles weitere ist hypothetisch. Vermuten läßt sich, daß Marc Antonio und Remigio Brüder waren, wobei Remigio der jüngere gewesen sein mag, wie sich aus dem Stil schließen läßt. Sie mögen, frühzeitig getrennt, verschiedenen Unterricht genossen haben, und als M. A. Cesti in Wien angestellt war, mag ihm sein Bruder eine Oper samt dem geschriebenen Textbuch übersandt haben, die durch den Einfluß M. Ant. Cesti's aufgeführt wurde. Ein derartiger Fall wäre nichts Ungewöhnliches, da viele Opern von auswärts eingesandt wurden.

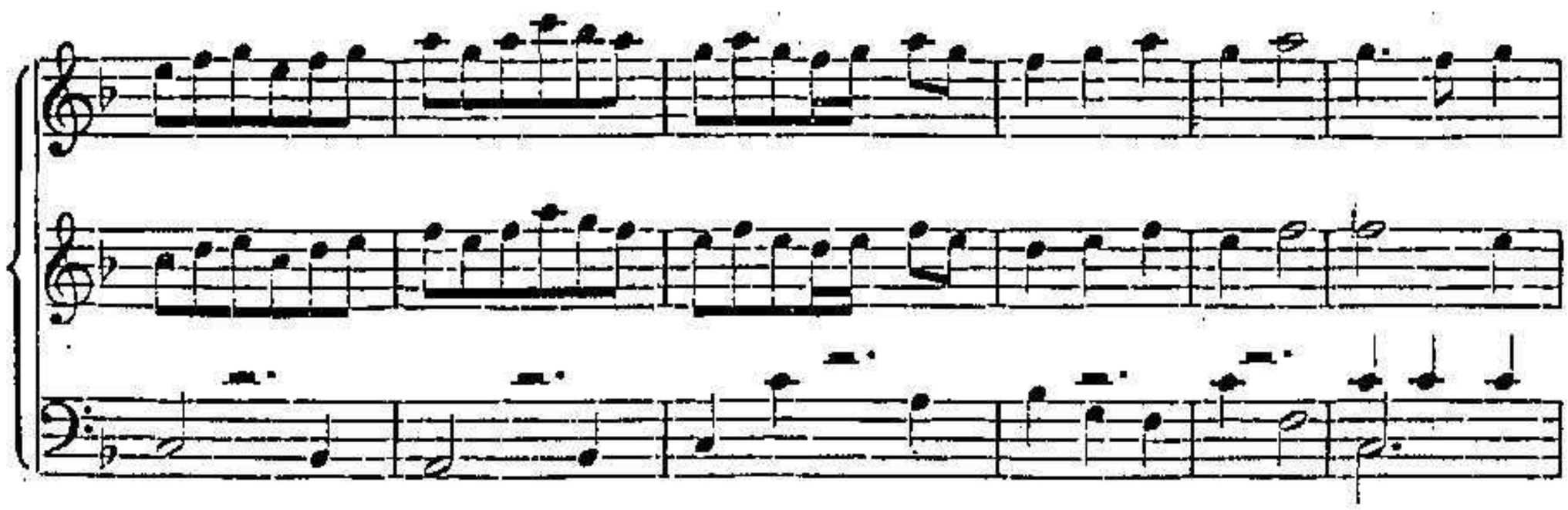
Die archivalischen Forschungen haben uns hier leider im Stich gelassen. Hoffentlich wird es aber einmal gelingen, Näheres zu erfahren und vielleicht andere Werke des hochbegabten Musikers, als den wir Remigio Cesti im *Principe Generoso* kennen gelernt haben, aufzufinden.

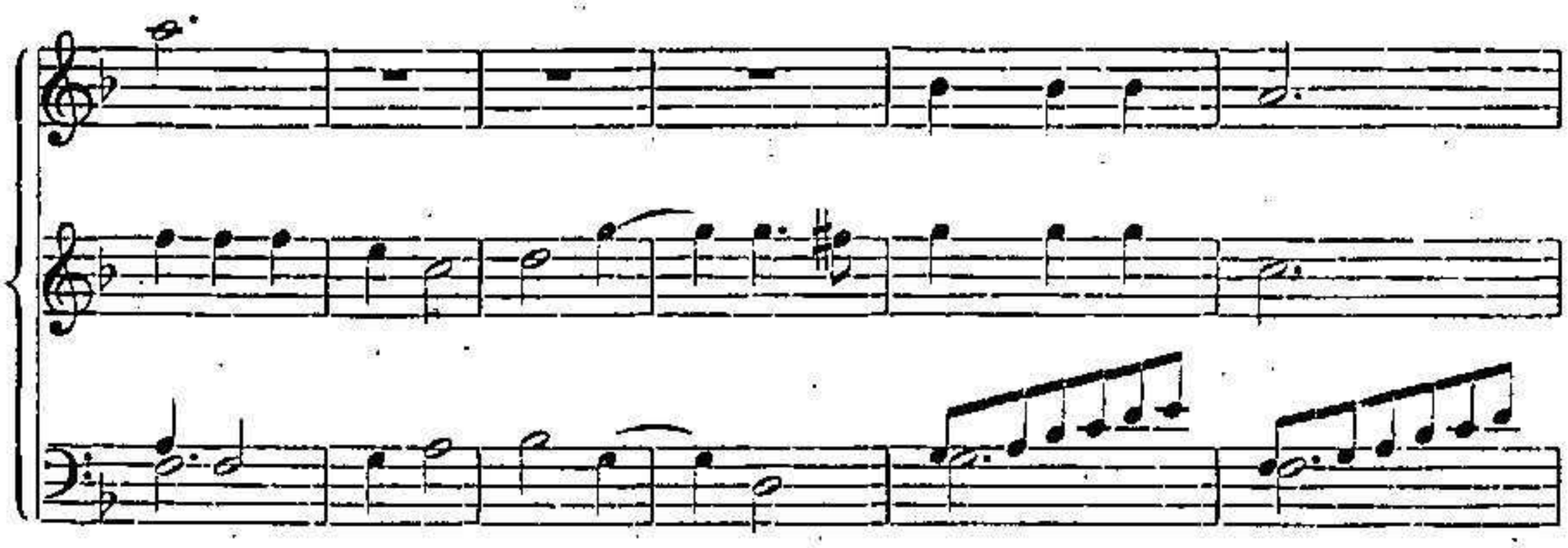


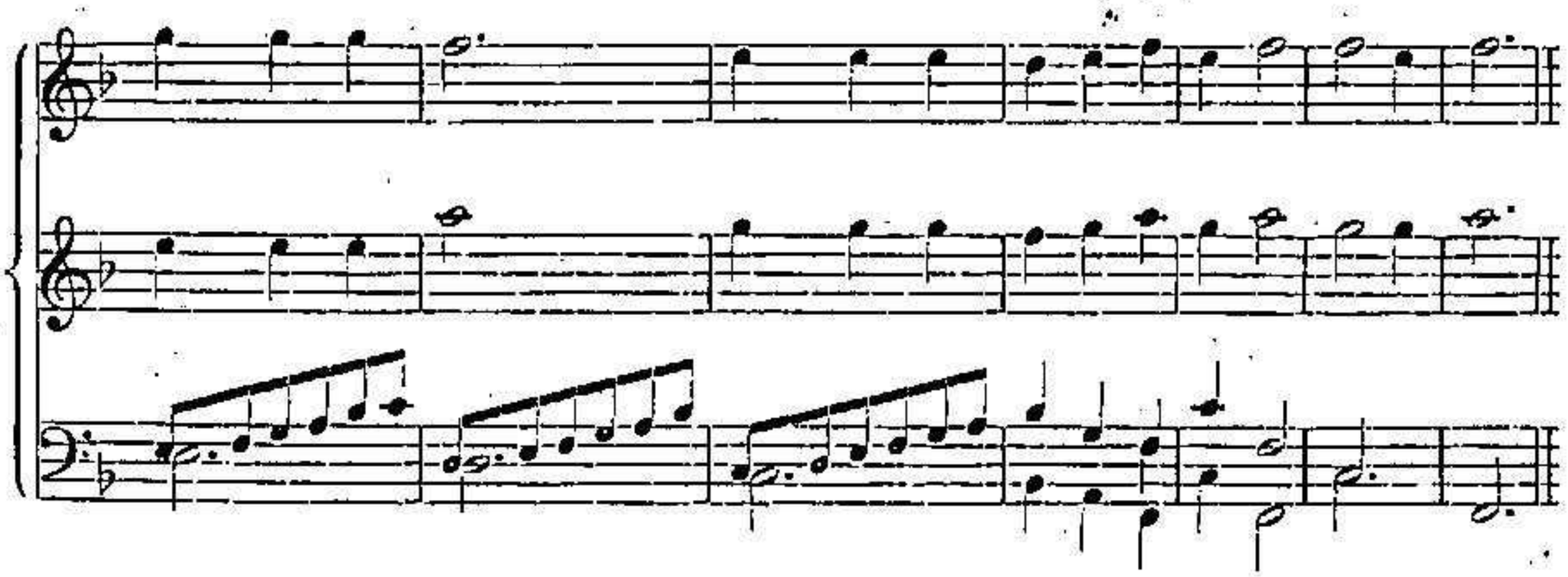
Fuga.



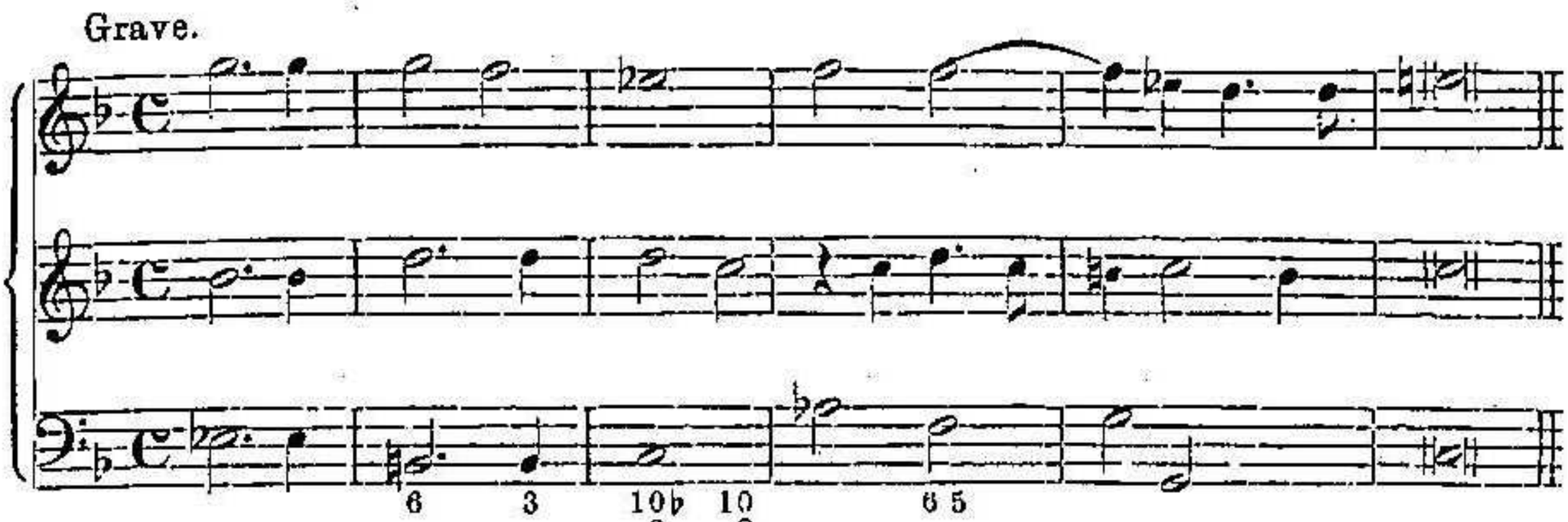




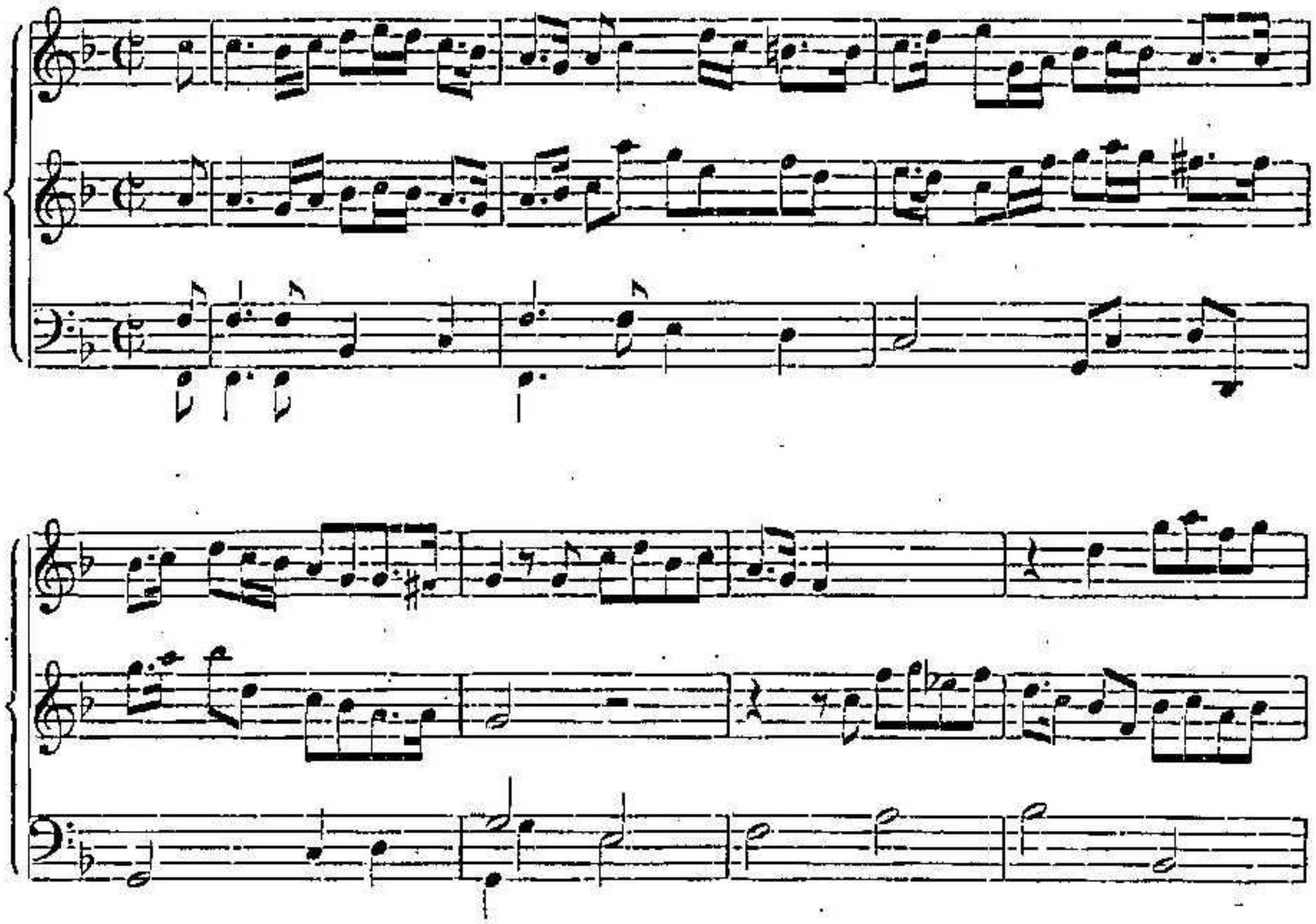


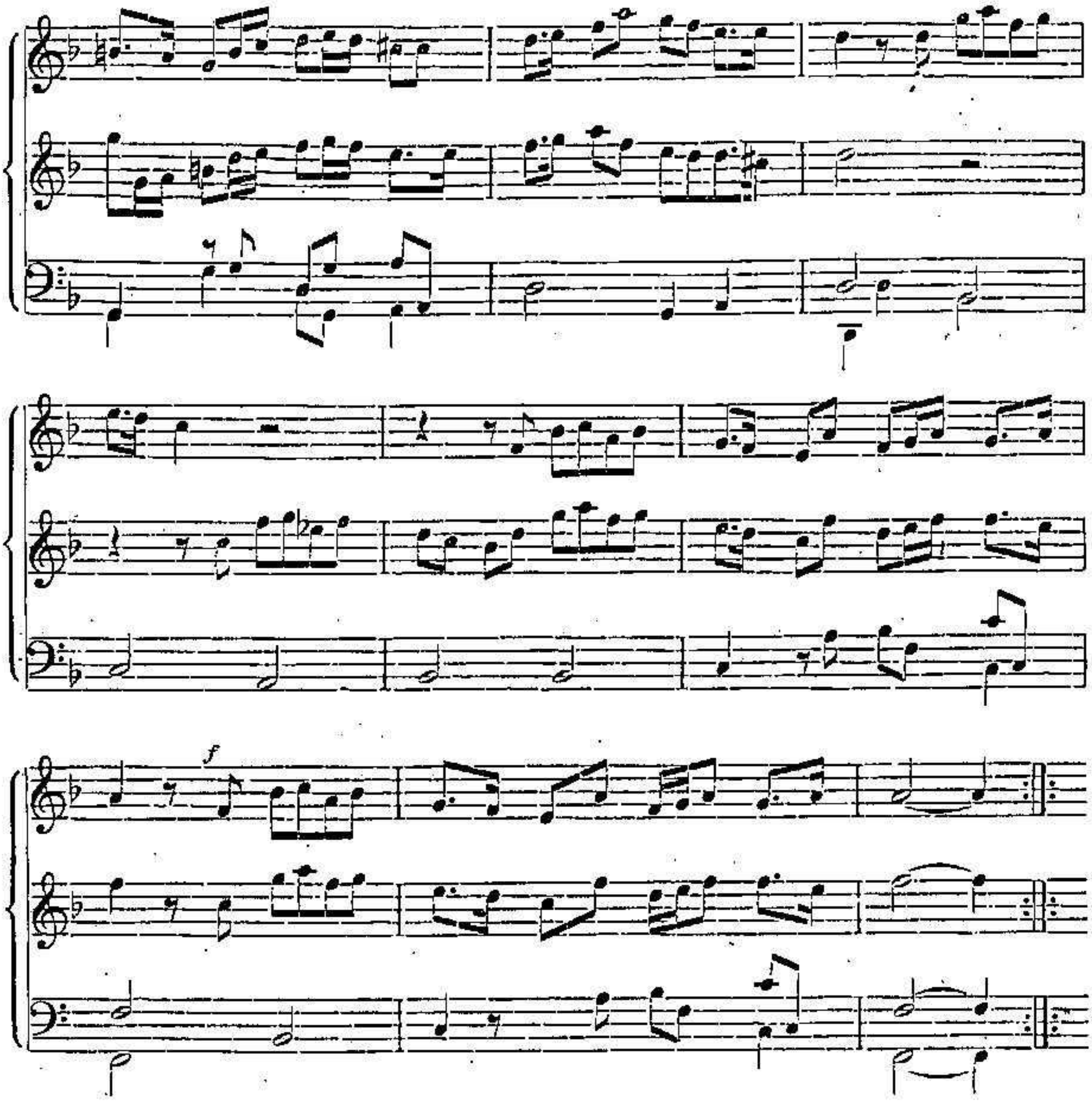


Grave.



Alemmanda.





Notes sur la Comédie Italienne de 1717 à 1789.

Par

Georges Cucuel.

(Paris.)

On a publié depuis vingt ans de nombreuses études sur les acteurs et les actrices de la Comédie Italienne au XVIIIe siècle; nous commençons à connaître par le menu la vie de Mme Favart, des Coraline, des Silvia Balletti. Par contre, l'histoire même du théâtre et du répertoire nous reste plus lointaine, et pour trouver des séries des documents inédits, il faut remonter

jusqu'à l'ouvrage déjà ancien de M. Campardon[1]). La principale raison de cette lacune réside dans l'ignorance où l'on est en général des Archives de l'Opéra Comique sous l'ancien régime[2]). Or ces Archives appartiennent aujourd'hui, sinon en totalité, du moins en grande partie, aux Archives de l'Opéra. S'il n'en existe pas encore d'inventaire détaillé, nous pouvons en évaluer l'importance d'après un curieux doçument: l'inventaire après décès de Camerani, semainier perpétuel et l'un des plus anciens archivistes de l'Opéra Comique[3]).

D'après les Scellés qui furent apposés chez Camerani le 22 avril 1816, les Archives de la Comédie Italienne pouvaient être divisées en cinq séries.

1. «Deux Registres reliés couverts en parchemin vert intitulés sur le dos de la couverture: *Historique de la Nouvelle Salle* et deux registres étant copiés l'un de l'autre contenant *l'historique de la salle de Comédiens Italiens depuis leur établissement à Paris en 1716 à l'Hôtel de Bourgogne jusqu'à leur passage sur le terrain de Choiseul en 1783*». — «Item une liasse de 35 pièces qui sont pièces originales d'après lesquelles il paraît qu'on a fait les registres ci dessus».

2. Une série de registres contenant l'Etat des recettes et dépenses de la Comédie Italienne depuis 1717.

3. Une série d'anciennes ordonnances et Actes concernant le Théâtre de la Comédie Italienne.

4. Une série de dossiers alphabétiques concernant les différents acteurs et actrices de la Comédie Italienne.

5. Une collection de pièces et de rôles dudit théâtre.

On voit par ce simple résumé quelle devait être l'importance d'un pareil fonds d'archives. Plusieurs de ces séries ont jusqu'ici échappé à nos recherches. La première est la plus largement représentée; on trouve aux

---

1) *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne.* 2 vol. Paris, 1880, in 8º (documents recueillis aux Arch. Nationales).

2) J'entends ici le *genre* de l'opéra comique et non le théâtre. En effet tandis que le genre, à travers de multiples changements, se poursuit sans interruption dans tout le XVIIIe siècle, il n'y a pas de continuité dans l'histoire du théâtre. L'Opéra Comique existe, avec mainte vicissitude, de 1715 à 1762; il disparaît en 1762, absorbé par la Comédie Italienne et le nom d'Opéra Comique ne reparaît plus au frontispice de la salle Favart qu'après le 5 février 1793. Par contre, les archives portent l'étiquette d'Archives de l'ancien Opéra Comique.

3) Camerani avait fait ses débuts à la Comédie Italienne le 8 mai 1767 dans le *Maître supposé.* En 1779, lors de la mise à la retraite des acteurs italiens, la Comédie ne conserva que Carlin et Camerani. «Ce dernier qui, depuis 1769, remplaçoit avec succès M. Ciavarelli dans le rôle de Scapin, eut dès ce moment l'administration du Spectacle en qualité de semainier perpétuel». Camerani resta archiviste jusqu'à sa mort. — Cf. Archives de la Seine. Fonds des Domaines; successions en déshèrence; carton 1270.

Les registres de Camerani avaient été utilisés par un des meilleurs historiens du théâtre au XVIIIe siècle, D'Origny: *Annales du Théâtre Italien*, 3 vol. Paris, Duchesne, 1788, in 8º. «Si l'on trouve dans ces Annales», dit D'Origny dans sa préface, «l'ordre et l'exactitude dont elles étoient susceptibles, l'Auteur en est redevable à M. Camerani, semainier perpétuel, qui lui a permis de consulter les registres du Théâtre avec une grâce et une complaisance infinies». Au cours de cette étude nous avons sans cesse contrôlé sur les registres les dates et les faits cités par D'Origny. On peut l'accepter comme un guide consciencieux et sûr. — Pour les années antérieures à 1769, on consultera l'*Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, par Desboulmiers (7 vol., Paris, 1769, in 8º). Sans offrir les mêmes mérites que les *Annales*, l'ouvrage de Desboulmiers utilise aussi un certain nombre de registres de la Comédie Italienne.

Archives de l'Opéra trois registres à peu près analogues renfermant l'historique de la Salle Favart; la Bibliothèque de la Ville de Paris possède encore un double du même manuscrit (Ms. 29727), qui contient essentiellement les procès verbaux des délibérations du comité relatives à l'acquisition du terrain de Choiseul et à la construction du nouvel Opéra Comique en 1783. La quatrième série ne semble représentée que par un registre contenant les *Débuts, Réceptions et Retraites d'acteurs et d'actrices du Théâtre de la Comédie Italienne à commencer du mois de décembre 1728.* On trouvera aux Archives Nationales, dans la série O^1, la plupart des pièces originales qui ont servi à la confection de ce registre[1]).

Enfin la deuxième série est représentée par une imposante collection de registres qui se suivent sans interruption à partir de 1717 et c'est à leur dépouillement que nous voudrions consacrer quelques pages. Cette série est extrêmement complète, puisqu'elle nous permet d'étudier la situation financière des Comédiens Italiens au lendemain de leur retour en France. Les Archives Nationales possèdent bien une série de documents ou de registres concernant les recettes et dépenses du même théâtre, mais cette série ne renferme aucune pièce antérieure à 1740 et c'est à la fin de l'année 1759 seulement que l'on trouve des états détaillés pour chaque mois. Dans ces conditions, il existe à Paris tous les éléments nécessaires pour mener à bonne fin une histoire financière de la Comédie Italienne, laquelle serait infiniment suggestive. Je me contenterai simplement de chercher à travers ces comptes les renseignements qui peuvent intéresser l'histoire de la musique elle même ou la biographie des musiciens: appointements de l'orchestre, instrumentistes extraordinaires, représentations à succès ou détails curieux et inédits.

* * *

Peut-être n'est il pas inutile de rappeler que les Comédiens Italiens, expulsés le 4 mai 1697, étaient revenus à Paris sur la demande du Régent. Le 18 mai 1716, ils débutaient au Palais Royal avec l'*Heureuse Surprise* et à partir de cette date jouèrent à l'Hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil. Après la mort du Régent, ils prirent le titre de Comédiens Ordinaires du Roi, avec une pension de 15000 livres. Le premier registre des Recettes et Dépenses commence à la date du 2 juin 1717; nous distinguerons une première période qui ira jusqu'à la Querelle des Bouffons en 1753.

A cette époque les frais généraux ordinaires ne dépassent pas 120 livres et comprennent les appointements de l'orchestre à cordes; nous n'aurons donc à signaler que les musiciens extraordinaires. Dès le 1 août 1717, voici les

---

1) Les cartons O^1 848, 849, 850 ont été utilisés en partie par M. Campardon dans l'ouvrage cité plus haut. Les documents financiers les plus anciens se trouvent dans O^1 849. On trouvera des états détaillés dans les registres O^1 851, 852, 853, 854; tous ces registres contiennent des décisions des premiers gentilhommes de la Chambre relatives à la Comédie Italienne; de plus quelques uns d'entre eux (O^1 852, 853) donnent un résumé des procès verbaux du Comité. O^1 851 comprend l'exercice 1761-1762, O^1 852 l'exercice 1762-1763, O^1 853 les exercices 1763-1767 et O^1 854 les exercices 1767-1770. Après cette date les documents font défaut aux Archives Nationales et il faut avoir recours aux Archives de l'Opéra, les seules qui permettent de suivre d'un bout à l'autre du XVIIIe siècle toute l'évolution de la Comédie Italienne.

Le carton O^1 849 renferme un important dossier concernant la construction de la salle Favart en 1783.

trompettes, les tambourins et les timbales employés dans *Demetrio*, plus un «sonatore» de clavecin qui reçoit régulièrement 5 livres; les hautbois ne tardent pas à apparaître (22 décembre 1722; 24 janvier 1723: *Arlequin au banquet des Sept Sages* [1]).

Quant aux flûtes, elles sont employées couramment, à raison de trois livres par représentation. Il semble bien que la Comédie Italienne ne possède pas de timbales; on voit en général porter les sommes de $1^{l}\,10^{s}$ pour les timbales et de 2^{l} pour le timbalier. En avril 1732 le «Rimborsamento di un Violino che manca nell' Orchestra» se chiffre par $33^{l}\,6^{s}\,8^{d}$. C'est en mai 1732 qu'apparaît la première mention du basson qui reçoit 21^{l} pour sept représentations. D'après des documents déjà publiés, le *Temple du Goût*, de Romagnesi et Nivault, nécessitait, le 8 août 1733, l'emploi d'une symphonie composée d'une timbale, d'une trompette et de neuf violons dont trois basses; quelques airs de la même pièce étaient accompagnés de la musette et de deux flûtes [2]). Cet orchestre est dirigé par l'aimable Mouret qui reçoit pour ses fonctions la somme de $83^{l}\,6^{s}$ par mois [3]).

Les registres nous renseignent ensuite sur une certain nombre d'événements extérieurs auxquels la Comédie se trouve mêlée; le 15 mai 1724, la compagnie s'en va jouer à Montrouge «à l'occasion des noces du fils de M. de Vrillière» et donne les *Deux Arlequins*. Le 9 september 1729, «comédie gratis en réjouissance pour la naissance du Dauphin; on joue la *Précaution inutile* avec des ballets et du chant et le soir on tire un feu d'artifice dans une machine préparée à cet effet». Illuminations, trompettes et tambours, rien ne manque, «e la festa fu bella». Ces attractions et la *sinfonia grande* coûtèrent la somme de $665^{l}\,4^{s}$.

Voici quelques détails simplement amusants: le 3 décembre 1724, pour *Arlequin Sauvage*, nous trouvons cette mention: Nolo del Redingot: 2^{l}; et le 20 avril 1730, pour le *Port à l'Anglois* et les *Terres Australes*: Caffé et thé, $5^{l}\,11$. C'est enfin une indication qui ne déparerait pas la quatrième page de nos journaux: «le 9 août 1730, Monsr Joly prend datte pour la lecture de la Comédie de la *Maison à deux portes*, pour la lire quand la Compagnie jugera à propos et incessamment».

* * *

A partir de 1740 les registres indiquent plus fréquemment les noms de musiciens employés par extraordinaire. Le 8 mars 1744, dans *Paméla* et *Arlequin Voleur* nous voyons paraître pour la première fois deux trompettes: Peria et Stophelds [Stoffels]. A la date du 9 mars, les mêmes sont mentionnés comme *corni*. En septembre 1744, le s^{r} Boucher est venu jouer de la vielle et le s^{r} St Hilaire de la musette; le principal corniste est Zaï [ou Saï] qui paraît dans treize représentations des *Talents déplacés*. A partir du 16 septembre 1745, les deux trompettes sont Stoffels et Mondolot; à la date du 31 janvier 1746, le registre n° 27 porte l'indication suivante: «Notta que jusqu'à ce jour compris les s^{rs} Stofels et Mondolot sont payés entièrement

1) de Delisle, 15 janvier 1723.
2) Campardon, loc. cit. II, 245.
3) Les registres nous renseignent aussi sur les engagements et les décès d'acteurs. Ils signalent par exemple à la date du 25 novembre 1731 la mort de Giacomo Rauzini, à la date du 15 novembre 1731, l'arrivée de Luigi Riccoboni et de Flaminia.

pour touttes les représentations dans lesquelles ils ont ensemble ou séparément donnez du cor et sonnez de la trompette, et que dorénavant la troupe a délibérer ne donner par représentation (à chacun de ceux qui seront employez pour ces genres d'instruments) que trois livres».

En décembre 1747, nous rencontrons Saury, tambourin, que les différents *Etats ou Tableaux de Paris* indiqueront comme «professeur de tambourin de basque et de tambourin provençal». De 1748 à 1750 les cors ou trompettes seront tantôt Blondin et Saï, tantôt Hébert et Saï; on verra s'adjoindre par extraordinaire à l'orchestre, des flûtistes, comme Toulou (juin 1750), des hautboïstes, comme Saint-Suire (septembre 1750). Un Etat du personnel de la Comédie Italienne pour avril 1751 — un des premiers que l'on puisse rencontrer — indique à la tête de l'orchestre Sody à 200[l] par mois, Blaise à 100[l], Bouchet, premier violon, à 45[l] 16[s] 8[d].

Plusieurs fois par an la Comédie se rend à Fontainebleau, pour jouer devant le roi et chaque fois ce déplacement se traduit par un déficit dans la caisse: ce sont des frais de carrosse, des pourboires aux cochers ou de menues dépenses comme celle ci: «Obmission d'une avance par Silvestre pour 4 Sourdines portées à Fontainebleau pour la pièce de Mr Gandini, n'ayant pas trouvé toutes celles de l'orquestre, cy 4 sourdines à 15 font 3[l]».

Indiquons par quelques chiffres quelle était à cette époque la situation financière de la Comédie Italienne. Du 13 avril 1744 au 3 avril 1745 (on sait que l'année théâtrale commençait à Pâques), les recettes sont de 161.870[l] 18 3 et les dépenses de 163.711 5 1, ce qui donne un déficit de 1840 6 10. Le meilleur mois est le mois de mai avec une recette de 21.076 10; ensuite vient celui de janvier avec 20.759 10.

* * *

L'année 1752 voit représenter une pièce qui mérite peut-être quelque attention: les *Thessaliennes*. Les *Dictionnaires du Théâtre* de De Léris, de Chamfort et De la Porte nous apprennent que l'auteur en était le sieur Cazanove, en société avec le s[r] Prevost. Ce Cazanove ne peut guère être que le fameux aventurier Jacques Casanova. Casanova était arrivé à Paris le 1 juin 1750 et quitta la France pour se rendre à Dresde au milieu du mois d'août 1752[1]). Sans doute aucun passage des *Mémoires* ne mentionne cette pièce et le fait est assez singulier pour qui connaît la façon dont l'auteur aime à se mettre en scène; mais nous savons le goût attentif que Casanova portait aux choses du théâtre. Par son ami Balletti, il était précisément en rapports avec tous les acteurs de la Comédie Italienne et devait avoir l'occasion de rencontrer Favart qui habitait la même maison que les Balletti. Ces différents faits et le rapprochement des dates semblent bien prouver que le s[r] Cazanove était Casanova lui même. Eut-il lieu de tirer quelque gloire de ces représentations? il ne paraît point; la pièce ne fut jouée que quatre fois.

Le lundi 24 juillet 1752, on donna «pour la première fois les *Thessaliennes* avec deux divertissements et les *Ages en récréations*». La recette fut de 1055[l], soit 96[l] pour les deux premières loges louées, 444[l] pour 74 premières,

1) Pour ce séjour, outre le texte des *Mémoires*, cf. G. Capon: *Casanova à Paris*, 1913, in 8°. — G. Cucuel: *La musique et les musiciens dans les mémoires de Casanova* dans la *Revue du XVIIIe s.*, janvier-mars 1913.

135[1] pour 45 secondes, 42 livres pour 21 troisièmes et 338[1] pour 338 parterres. L'auteur n'avait pas à se plaindre, car la moyenne de la recette se maintient à cette époque autour de 800[1]. Outre les frais ordinaires, les dépenses se montaient à 84[1] 20. L'état des acteurs porte les noms de Catinon, Thérèse, Coraline, Astraudi, Favart, Sticotti, Dehesse, Rochard, Ciavarelli, Carlin, Véronèse, Balletti: Casanova s'était donc trouvé en pays de connaissance, lorsqu'il avait fait répéter sa pièce.

La deuxième eut lieu le 27 juillet, la troisième le 29 et la quatrième le 31. A la fin du mois les auteurs touchèrent un neuvième, soit 199[1] 12 2. Rappelons que d'après les réglements de la Comédie Italienne, «la part d'auteur était d'un neuvième pour les grandes pièces et d'un dixhuitième pour les petites. On regardera comme grande pièce celle qui remplira l'espace de cinq quarts d'heure de lecture sans interruption; celle qui ne durera que trois quarts d'heure sera reçue comme petite pièce» [1]).

Si les comptes de 1752 ne nomment pas Casanova, il ne faut pas s'en étonner; à cette époque il est très rare que les auteurs des pièces soient désignés par leur nom dans les registres. Les *Thessaliennes* ne furent pas imprimées; il faut compter sur le hasard pour en découvrir le manuscrit ou même le scénario. Mais à une époque où bien des chercheurs s'efforcent de serrer de près Casanova, il est probable que d'autres renseignements viendront s'ajouter à ceux que nous venous de fournir sur son rôle d'auteur à la Comédie Italienne.

Des événements plus importants sollicitèrent bientôt l'attention du public parisien: le mardi 1 août 1752 les Bouffons débutaient à l'Opéra par la *Serva Padrona*. On sait que cet intermède avait déjà été donné à la Comédie Italienne le 4 octobre 1746; si l'on s'en rapporte au compte-rendu du *Mercure de France*, la pièce aurait eu un succès d'estime. «La musique en a été trouvée excellente; elle est d'un auteur ultramontain, mort fort jeune» [2]). Le registre 28 des comptes de la Comédie Italienne nous prouve — contrairement à l'opinion généralement admise — que ces représentations de la *Serva Padrona* connurent un échec complet. La raison paraît en être moins dans l'indifférence que le public manifestait à l'égard du chef d'œuvre de Pergolèse que dans la faveur extrême dont jouissait alors une comédie italienne, le *Prince de Salerne*, due à la collaboration de Véronèse, de Mme Riccoboni et d'autres auteurs. La première, donnée le 24 septembre 1746, avait fait 1145[1] et le succès alla croissant; le 1 octobre la recette était de 2285[1]; le 2 octobre on joua *Arlequin Voleur, Prévôt et Juge* avec le *Plagiaire* (1086[1]); le lundi 3 octobre le *Prince de Salerne* fit 1757[1]. Le mardi 4 octobre, la première de la *Serva Padrona* accompagnée d'un ballet ne donne que 662[1], une des plus faibles recettes que le théâtre ait connues pendant cette période. Le 5 octobre, la recette du *Prince* est de 1922[1]; la deuxième représentation de la *Serva* avec le *Diable Boiteux* donne 1010[1]; la troisième, 912[1] et la quatrième, le 11 octobre, 710[1] seulement. L'expérience était décisive et la *Serva Padrona* fut retirée de l'affiche, laissant la place au *Prince de Salerne* qui réalisait encore 2081[1] le 10 décembre. Ce sont là des chiffres qu'il est indispensable de considérer, si l'on veut étudier l'histoire des œuvres de Pergolèse en France, et qui prennent toute leur valeur, quand on les compare aux résultat obtenus en 1754.

---

1) Arch. Nat. O[1] 848.
2) *Mercure*, octobre 1746, p. 161.

Nous ne reviendrons pas ici sur la brillante saison donnée par les Bouffons jusqu'au 7 mars 1754 [1]). Il est plus intéressant d'étudier comment plusieurs pièces de leur répertoire «parodiées de l'italien», c'est à dire traduites ou adaptées en français, obtinrent chez les Italiens le succès le plus complet.

Le mercredi 14 août 1754, on représente pour la première fois «la *Campagne*, comédie en vers en un acte, la *Servante Maîtresse* en deux actes traduits et parodiés de la *Serva Padrona*, avec les *Montagnards*, ballet». La recette dépassa la moyenne, sans être particulièrement brillante; elle fut de 1001[l], un peu inférieure à celle qu'avait fournie la première de Casanova. On joua le lendemain une pièce italienne: *Arlequin muet par crainte*, qui arriva péniblement à faire 165[l]. Dès lors le succès s'affirma, éclatant, et la pièce de Baurans, interprétée à merveille par Mme Favart et Rochard, attira tout Paris. La seconde représentation, le 17 août, atteignait déjà 2090[l]; la quatrième, le 22 août, arrivait à 2314[l]; enfin la cinquième, le 24 août, monta à 3019[l], un chiffre que la Comédie Italienne n'avait pas encore atteint. Il y eut soixante représentations consécutives; en novembre le chiffre le plus fort était de 2389[l]; le 21 décembre, la recette montait à 2828[l]; elle était rarement tombée au dessous de 2000.

On pourrait faire des constatations du même genre pour le *Maître de musique*, adapté par Baurans [2]); mais les représentations les plus significatives sont peut-être celles du *Caprice amoureux* ou *Ninette à la Cour* [3]): la première eut lieu le 12 février 1755 et fit 2252[l]; la deuxième montait à 3117[l] et la sixième enfin à 3303[l], chiffre que la *Servante Maîtresse* n'avait jamais obtenu. De pareilles observations ne sont pas sans intérêt, parce qu'elles nous montrent d'une façon objective, irréfutable, la manière dont le public accueillait ce genre de musique. En mai 1754, avant l'introduction de ces intermèdes à la Comédie, la moyenne des recettes se maintenait aux environs de 715[l]; en février 1755, après les grandes premières indiquées plus haut, elle dépassait 1000[l]; aucun fait ne saurait parler plus éloquemment que ces chiffres. La vogue de la *Serva Padrona* continua du reste fort longtemps et il est facile de remarquer que pendant la période 1757-1760, où la situation financière est inquiétante, les Comédiens se hâtent de remettre la pièce sur l'affiche, pour combler un déficit pressant; au début d'octobre 1758, les recettes sont franchement mauvaises et la meilleure soirée n'arrive qu'à 801[l]; le 9, on reprend la *Serva Padrona* et la recette monte sur le champ à 1126[l].

Les chiffres ne valent jamais que par comparaison; pour apprécier les recettes de la Comédie Italienne, il les faudrait comparer avec celles qu'obtenait à la même époque l'Opéra Comique des Foires St Germain et St Laurent et c'est une entreprise qui nous paraît difficile. Après 1757, c'est à l'Opéra Comique que se porte le public séduit par le talent de Duny, de Monsigny et de Philidor. Pourtant il arrive à la Comédie Italienne de connaître encore de belles recettes: le samedi 10 mai 1760, «ouverture de la Salle du Rempart par la *Soirée des Boulevards* et les *Talens à la mode*». La recette est de 2328[l]. Le 6 novembre 1760, a lieu la première

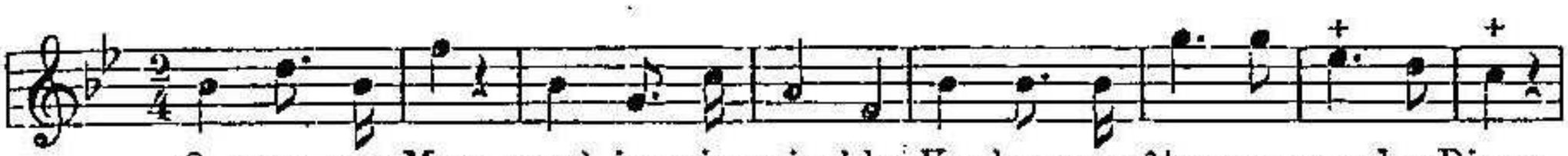
---

1) Nous renvoyons à l'excellent travail de M. de La Laurencie: *Les Bouffons*, 1912. Pour la *Serva Padrona*, voir aussi G. Radiciotti: *Pergolèse*, 1910.

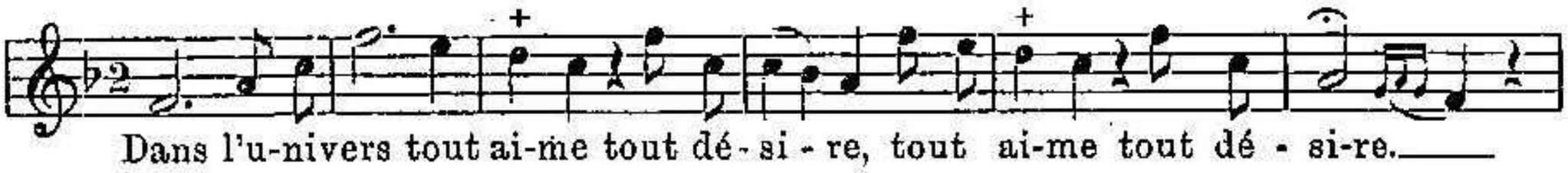
2) D'après Pergolèse, 30 mai 1755; de même la *Bohémienne*, parodie de Favart d'après la *Zingara* (28 juillet 1755).

3) de Favart d'après *Bertoldo in Corte*, de Ciampi. — Sur ces pièces voir A. Pougin: *Madame Favart*, 1912, in 8[0].

du *Prétendu*, de Gaviniès, avec 2891[1]; cet opéra comique, qui n'était point sans mérites, connut d'ailleurs une assez longue série de succès; la dix-neuvième et dernière représentation, le 22 décembre, faisait encore 1766[l]. Le 20 décembre de la même année, la première de l'*Ile des Fous*, de Duny, donnait 2168[l]. Mais le plus gros succès de toute la période appartient certainement à la charmante pièce de Favart: *Soliman II* ou les *Trois Sultanes*. La première, le 9 avril 1761, fit 2602[l], la deuxième 3146, la troisième 3166[l]); on sait que Madame Favart y connut à juste titre un triomphe personnel dans le rôle de Roxelane; elle y pouvait déployer ses précieuses qualités de femme, d'artiste, de chanteuse et de musicienne. On trouve dans les comptes de juin 1761 les indications suivantes: «à Mme Favart, pour remboursement de son habit de sultane suivant l'ordre de M. de la Ferté . . . 384[l]» et plus loin «à Mme Favart, loyer de la harpe pour 27 fois . . . 108[l]». Un charmant dessin de Gravelot, gravé par Le Mire, met devant nos yeux, au frontispice des *Trois Sultanes*, la scène où Roxelane chante devant le Sultan en s'accompagnant de la harpe[2]):



Les comptes de mars 1762 renferment les lignes suivantes: «Payé à Mr Balletti la somme de trente livres qu'il a remis au S^r^ Cœpher qui a accordé la harpe dans les Sultannes». Il s'agit ici de Gœpffert, l'un des musiciens du fermier général La Pouplinière et probablement l'un des inventeurs de la harpe à pédales[3]). Peut être même était-ce d'une harpe de ce genre que Mme Favart se servait dans *Soliman*. Elle continua du reste à jouer de cet instrument: en juin 1771, un des derniers mois où elle ait paru sur le théâtre, le Comédie lui paye 44[l] pour le loyer de la harpe qu'elle a employée dans onze représentations de l'*Amitié à l'Epreuve*, de Grétry. Le dessin de Gravelot nous montre encore les musiciens et musiciennes du sérail, qui dans la même scène chantent avec accompagnement d'instruments turcs; le texte n'indique que les flûtes et les cymbales et Favart a pris la peine de fournir quelques explications[4]). Les comptes de la Comédie précisent: pour la «musique militaire» on utilisait 21 musiciens à 4 livres. Voici le début d'un des airs accompagnés par les instruments turcs:



1) Pour les dix premières représentations de *Soliman*, Favart toucha comme droits d'auteur 2644 0 7.

2) Ed. Duchesne, Paris, 1762. — Voir aussi Œuvres de Favart, 1763, t. IV. L'édition de 1762 contient à la suite les airs gravés de Gibert, avec la date de 1761.

3) Pour ce musicien, voir nos *Etudes sur un Orchestre au XVIIIe siècle.*

4) Dans une note Favart décrit ainsi les cymbales: «Les Cymbales (ou *Zilli* comme les Turcs les nomment) sont de petits bassins d'airain ou d'argent qui ont 8 à 10 pouces de diametre; leur concavité est d'environ 2 pouces de profondeur et leur plat bord en a autant; une anse est soudée sur le côté convexe; on frappe ces cymbales l'une contre l'autre, ce qui rend un son éclatant, mais assez agréable».

De 1752 à 1762 les registres nous fournissent de précieux renseignements sur les musiciens de la Comédie Italienne. En juillet 1755, on fait appel à Jardini «hautbois par augmentation» pour le *Maître de musique*; en mai 1756, le Sr Simonet reçoit 45[l] pour avoir joué 15 fois du serpent à l'orchestre dans le *Chinois*, parodie du *Cinese rimpatriato*. Ce Simonet était d'ailleurs violoniste dans l'orchestre aux appointements de 50[l] par mois. Au 1 avril 1761, cet orchestre comprend vingt musiciens, payés annuellement 10600[l] sans compter les gratifications [1]): Blaise est toujours compositeur et basson avec 66[l] 13 4 par mois; dès 1760, nous avons vu s'adjoindre aux symphonistes un musicien de talent, Papavoine, lui même compositeur de divertissements. Le premier cor est Dargens, personnage important, qui rend maint service à la Comédie; en juin 1761, on s'adresse à lui pour l'achat d'une contrebasse payée 240[l]; en octobre 1761, on trouve la mention suivante: «Payé au sr d'Argent pour une pairre de corps de chasse en B fa ci suivant un mandement du 5 du present mois duement quittancé la somme de . . . 78[l]». Relevons encore en 1762 les noms de Granier, musicien, qui exécute «différents ouvrages de musique» pour la comédie, de Mlle Piccinelli qui se charge de copier de la musique, enfin du sr Rigghieri qui reçoit des honoraires comme auteur de la musique du *Gondolier vénétien*.

* * *

Nous arrivons maintenant à un événement qui fit couler beaucoup d'encre au XVIIIe siècle: la suppression de l'Opéra Comique et sa réunion à la Comédie Italienne. Depuis plusieurs années les adversaires de l'Opéra Comique menaient une campagne violente contre cette scène «triviale et grossière», «ce spectacle qui ne sert qu'à détruire le bon goût et à corrompre le talent de plusieurs auteurs qui l'auroient utilement employé à d'autres théâtres». Tout cela n'était pas sérieux; la véritable raison de cette fusion fut la mauvaise situation financière des théâtres subventionnés, en face des théâtres de la Foire dont le succès grandissait chaque jour. «Cette réunion généralement désirée par les bons patriotes devant produire un avantage réel à l'Opéra et à la Comédie Française et étant le seul moyen qui, avec la suppression du Quart des pauvres, peut indemniser la troupe italienne des frais qu'elle lui occasionnera et la mettre en état de payer ses dettes [2])».

Pendant l'année 1760-1761 les recettes avaient été de 281.869 15 et les dépenses de 256.292 5, soit un excédent de recettes de 25 577 13; mais pendant l'exercice 1761-1762, pour 98.184 10 de recettes, on avait eu 98.714 17 1 de dépenses; il y avait là un fléchissement significatif dans le chiffre total des affaires [3]). Le 1 février 1762 la Comédie Italienne joue seule pour la dernière fois, avec une recette de 2085[l]. Le 3 février, d'après les ordres des premiers gentilshommes de la Chambre, on donne «*Blaise le Savetier*, *On ne s'avise jamais de tout*, opéras comiques, avec le *Wauxhall*, ballet». La recette fut de 3274[l]. Au début de 1762, après l'arrivée du personnel de l'Opéra Comique, l'orchestre de la Comédie est définitivement constitué: Duny, compositeur, reçoit 1000[l] par an, de même que Favart, auteur, et Le Bel, premier violon. Le Breton, violon, Granier, basse, Dargens, contrebasse reçoivent 700[l]; Blaise, basson, a 800[l]; Boulerot, premier second

1) Registres 42 et 43 et Arch. Nat. O[l] 851.
2) O[l] 851.
3) Le chiffre total des dettes en 1762 dépassait 400.000[l] (O[l] 849).

violon et Simonnet, basson ont 600 [1]; Lavaux, hautbois, David, alto, Dargens, cor, reçoivent 500 [1]; les autres sont à 400 [1].

Après la fusion les recettes montent rapidement: en décembre 1761, elles avaient été de 32.498 10; en janvier 1762, de 36.582 10; en février elles montent à 67.078 et en mars à 64.445. Pourtant, en mai 1762, l'échec du *Procès* ou la *Plaideuse*, de Duny compromet un instant la situation et l'on se hâte de reprendre *On ne s'avise jamais de tout.* D'ailleurs la compagnie ne recule devant aucune dépense pour s'assurer le succès; dès février 1762 on fixe une somme de 1000 [1] «pour faire venir le s[r] Goldoni». En septembre 1762, Goldoni reçoit son premier mois d'appointements qui s'élève à 500 [1] [1]).

Voici du reste l'époque des grands succès qui commence: le 8 juillet 1762, la première de *Sancho Pança*, de Philidor, fait 2660 [1]; le 22 novembre, c'est le *Roi et le Fermier*, de Monsigny, avec 3252 [1]; à la sixième la pièce fait encore 3048 [1]; le 28 février 1763, la première du *Bûcheron* donne 2975 [1]; pendant tout le mois de mars les recettes dépassent 3000 [1] et la Comédie clôture le 26 mars, avec le *Bûcheron* et *Le Roi et le Fermier*, sur une soirée de 4361 [1].

C'est la période la plus florissante de la Comédie Italienne; dès l'exercice 1763-1764, les recettes commencent à être moins belles; pourtant on remarque encore de beaux succès, comme celui de *Rose et Colas*, dont la première donna 2940 [1]. Mais si le budget du théâtre va toujours en augmentant [2]), le déficit croît aussi; les comédiens attribuèrent cette décadence aux pièces françaises et italiennes qu'ils accusaient d'encombrer leurs affiches au détriment des opéras comiques, seul genre goûté par le public. Il y avait quelque vérité dans ces plaintes: en octobre 1765, par exemple, après une série de représentations du *Petit Maître en Province*, de *Blaise le Savetier*, des *Troqueurs*, dont la recette dépasse toujours 2000 [1], on reprend, le 15, *Arlequin Valet Etourdi*, qui n'arrive qu'à 417 [1] [3]).

Nous ne pouvons songer à établir des statistiques pour tous les opéras comiques de cette période, dont le nombre est considérable; nous nous bornerons seulement à quelques exemples probants. Le 4 décembre 1765, la première de la *Fée Urgèle*, une des plus charmantes pièces de Duny, donne 3683 [1] et la seconde 2553. On relève dans les comptes du mois ce détail qui confirme le style moyenâgeux de l'opéra comique: «Payé au St Charni sculpteur pour les faucons de la fée Urgèle . . . 120 [1]». Nous arrivons en 1766 à une longue série de représentations de *Tom Jones*, qui nous paraît bien être le chef d'œuvre de Philidor et, par le sens mélodique autant que par la richesse pittoresque, reste l'une des créations les plus remarquables de l'opéra comique au XVIIIe siècle. Le livret de Poinsinet s'était inspiré du célèbre roman de Fielding; la pièce avait été représentée pour la première fois par la Comédie Italienne le 27 février 1765 et n'avait pas rencontré grand

---

1) Par contre le 14 août «le s[r] Pitrot s'étant proposé pour faire des Ballets, il a été refusé sous le prétexte que la comédie est hors d'état de faire de nouvelles dépenses». (O[1] 852).

2) 1.038.946 [1] en 1762-1763; 1.239.481 en 1766-1767; 2.347.197 en 1783-1784.

3) Les pièces françaises furent supprimées en 1769 et rétablies en 1779, à la suite d'un mouvement d'opinion publique; les pièces italiennes furent complétement supprimées en 1780.

succès [1]); remaniée, elle fut reprise avec éclat le 30 janvier 1766; la soirée donna 2285 [l] et le public afflua les jours suivants; la recette de la cinquième était de 3065; à plusieurs reprises les recettes dépassèrent 3000 [l]. Il revenait aux auteurs des honoraires assez importants: le 31 mai, Poinsinet se désiste, moyennant la somme de 2000 [l], de tous les droits d'auteur provenant de *Tom Jones* et le 13 septembre, Philidor «se désiste de tous ses droits, honoraires, billets et parts d'auteur de la musique de *Tom Jones* moyennant 2100 [l]».

A partir de 1770 on constate un nouveau fléchissement dans les recettes de la Comédie Italienne; plusieurs opéras comiques autrefois goûtés voient leurs recettes tomber au dessous de 600 [l]; de ce nombre sont *Rose et Colas*, *Isabelle et Gertrude*, *la Fée Urgèle* etc. . . Par contre les opéras bouffes italiens connaissent de nouveau la vogue: le 17 juin 1771, la *Buona Figliola*, de Piccinni, donne une soirée de 2511 [l], supérieure aux résultats obtenus par le *Huron* ou même par l'*Amoureux de quinze ans*, un des succès de la saison; le 5 octobre 1771, la *Serva Padrona* fait encore 2091 [l].

Nous ne nous attarderons pas à énumérer le personnel de la Comédie Italienne pendant cette période pour laquelle il existe de substantiels répertoires, comme l'*Almanach des Spectacles* ou l'*Etat de la musique du Roi*. En 1767 la compagnie avance 1500 [l] à Duny pour faire un voyage en Italie et 705 [l] à la d[elle] Corticelli «pour son voyage d'Italie et autres dépenses sur sos ordres». Le 10 mars de la même année nous trouvons l'indication suivante: «Payé au s[r] d'Argent contrebasse pour les clarinettes qui ont joué dans *Gilles garçon peintre* . . . 60 [l]». Il convient de s'arrêter quelques instants sur cette parade qui fut un des gros succès de la Comédie Italienne: Poinsinet avait écrit le livret et La Borde la musique de ce *Gilles garçon peintre x- amoureux-t-et rival*, qui fut créé à la Foire St Germain le 2 mars 1758, et passa après 1762 au répertoire des Italiens [2]). C'était une parodie assez plaisante du fameux opéra comique de Duny, le *Peintre amoureux de son modèle* .(Foire St Laurent, 26 juillet 1757). Dans la préface de son Théâtre [3]), Poinsinet a donné quelques détails intéressants sur la destinée de sa pièce: «La Parade tomba le premier jour. On n'osait l'afficher pour le lendemain. Plus jeune et plus sensible, je me chagrinais, j'en voulais à tous mes amis, je me repentais d'avoir eu la complaisance de mettre au jour un pareil ouvrage. L'auteur de la musique, trompé comme moi par l'événement, mais cependant assuré du mérite réel de sa composition, imagina de faire parodier toutes ses Ariettes. M. A*** dont les talents étaient déjà connus, mais qui aurait pu s'occuper plus utilement et m'épargner ce petit chagrin, se voulut bien charger de cette besogne de patience; il substitua un beau prince au bonhomme Cassandre, une grande princesse à la belle Isabelle et une bergère à Colombine et il se donna bien des peines et sa pièce n'eut point de succès. On se ressouvint alors du pauvre *Gilles*, on voulut le revoir, il reparut et la Parade eut cent trente représentations. Elle fut exécutée dans les meilleures maisons de Paris et dans toutes nos Provinces».

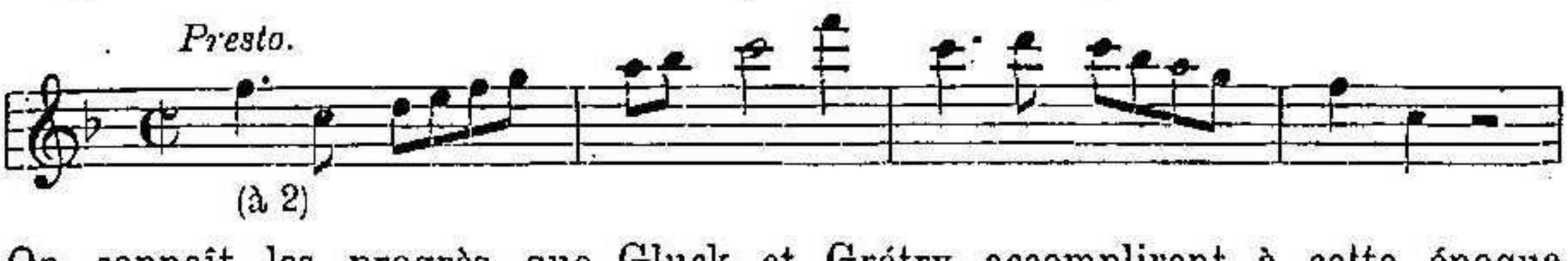
---

1) La première avait pourtant donné 3024 [l], mais la pièce n'avait eu que six représentations (cf. O[1] 852, f° 84).

2) Le livret fut publié la même année chez Duchesne. La partition de La Borde parut s. d. chez Le Clerc, à *Ste Cécile*. — La Comédie Italienne donna *Gilles* avec le *Roi et le Fermier* le 28 février 1767; la recette fut de 3468 [l].

3) Paris, Duchesne, 1767, 2 vol. in 8°.

La plus grosse part de ce succès revient sans doute à la musique de La Borde qui reste encore aujourd'hui allègre et spirituelle et avait surtout le mérite d'utiliser un grand nombre de thèmes populaires. La mention des clarinettes est à noter; c'est la première fois que nous les rencontrons dans les comptes de la Comédie Italienne et c'est avec *Gilles* que ces instruments semblent avoir conquis droit de cité à la Foire; La Borde les emploie, dès les premières mesures de l'ouverture, dans un motif plein d'entrain:



On connaît les progrès que Gluck et Grétry accomplirent à cette époque dans l'instrumentation. A partir de 1770 les comptes indiquent, surtout dans les opéras comiques de Grétry, l'emploi de nombreux musiciens extraordinaires. Les comptes généraux de l'exercice 1771-1772 renferment les lignes suivantes:

«A. M. Gaspard[1]), clarinette pour 1 fois *Zémire et Axor* et 3 fois *Gilles garçon peintre* à 12[l] . . . . . 48[l]
A. M. Flieger[2]), autre clarinette, à raison de 6[l] pour 4 fois 24[l]
A. M. Mozer, cor de chasse, pour 1 fois *Zémire* . . . . . 6[l]

Entre 1772 et 1775 les représentations de *Zémire et Axor* nécessitent toujours l'emploi de deux clarinettes et d'un cor supplémentaire. Tous les théâtres qui jouaient alors la pièce de Grétry n'étaient pas aussi bien partagés que la Comédie Italienne: lorsque Burney entendit *Zémire* à l'opéra de Bruxelles, en 1772, il constata que la première clarinette faisait aussi la partie de hautbois[3]).

Pour terminer ce dépouillement, nous donnerons quelques détails sur les représentations par lesquelles la Comédie inaugura en 1783 sa nouvelle salle, dite salle Favart, construite sur les jardins du duc de Choiseul, à l'emplacement de notre Opéra Comique actuel.

Le lundi 28 avril 1783, on donna, en présence de la Reine, un prologue en un acte de Sedaine et Grétry: *Thalie au Nouveau Théâtre* et les *Evénements imprévus*, opéra comique de d'Hele (Hales) et Grétry. La recette fut de 4494[l], soit 1446 pour les loges, 2088 pour 343 premières, 234 pour 130 galeries et 720 pour 600 parterres. La soirée était belle, mais la Compagnie avait fait des frais considérables et les dépenses d'installation — menuiserie, tapisserie, décoration — s'élevaient à 105.614[l] 13 6, sans compter les emprunts contractés pour l'acquisition du terrain et la construction de la salle.

N'oublions pas que pendant tout le siècle les Comédiens Italiens furent bons chrétiens et bons camarades entre eux; on pourrait citer de nombreux cas où ils prennent à leur charge les obsèques de tel acteur décédé. En avril 1783, nous trouvons la note suivante, assez touchante dans sa simplicité: «Payé au Sr de la Porte, cirier, pour les flambeaux qui ont servi au bon Dieu des Malades de la paroisse Saint Sauveur[4]) en 1781 et qui n'étoient

1) Sur Gaspard Procksch, voir nos *Etudes sur un Orchestre.*
2) Sur Flieger, cf. notre livre sur *La Pouplinière et la musique de chambre.*
3) *Etat présent de la musique*, Trad. Brack, II, 14.
4) Sur cette église située dans le voisinage de la Comédie Italienne, cf. H.

point payés . . . 20[1]» et plus loin, en mars 1784: «M. Gossec, à luy payé le 5 octobre, suivant quittance ratiffiée par l'arrêté de l'assemblée du 8, pour la musique des deux services du Sr Carlin et Dame Billiony en l'Eglise des Augustins de la place des Victoires cy . . . 1163[1]».

* * *

Cette analyse sommaire suffit à montrer quelles précieuses ressources les registres de la Comédie Italienne offrent aux historiens du théâtre. Une étude documentée sur les œuvres de Grétry, de Monsigny ou de Philidor devrait les suivre de très près, parce qu'ils nous indiquent de quelle faveur bénéficiaient au XVIIIe siècle ces opéras comiques dont la lecture nous séduit encore aujourd'hui. Nous y constatons une fois de plus l'enthousiasme que le public français a toujours montré pour les saisons italiennes, qu'il s'agisse des intermèdes de 1754-1756 ou des premières représentations de Piccinni en 1771. En dehors des Correspondances, des Mémoires ou des innombrables pamphlets, nous avons là des documents absolument impersonnels, mais expressifs par leur sécheresse même, les seuls en somme qui nous permettent de contrôler les jugements des contemporains par des chiffres et des faits rigoureux.

Ces comptes offriraient encore un vif intérêt à qui voudrait préciser les rapports de l'art théâtral et des mœurs. On sait qu'après 1760 l'amour de la nature et l'amour de la vertu sont les deux sentiments à la mode; l'opéra comique s'en inspire à mainte reprise; il arrive même, dans les *Trois Fermiers*, de Dezède, par exemple, à rendre la vertu purement odieuse par l'accumation des détails touchants. Si les auteurs sacrifiaient à ce style, c'était sans doute moins par goût personnel que par désir de plaire au public; il étaient instruits par les recettes mêmes du théâtre qui nous indiquent toujours le succès réservé aux pièces les plus sentimentales et les plus champêtres; c'est ainsi qu'en 1771 l'*Amoureux de Quinze Ans* l'emporte de beaucoup sur le *Huron*. On pourrait multiplier les exemples de ce genre; ils relèvent plutôt de l'histoire de la littérature que de l'histoire de la musique; l'essentiel est de constater, par la simple éloquence des chiffres, l'influence exercée sur l'opéra comique français par un mouvement d'idées dont on pourrait nier la sincérité, mais non l'étendue.

Pergolesi und Zeno.

Von

Max Fehr.

(Zürich.)

Giuseppe Radiciotti, der Autor der ausgezeichneten Pergolesi-Monographie, sagt bei Anlaß der ersten Opera seria des berühmten Meisters, daß deren Textdichter unbekannt sei. Es handelt sich um die *Salustia*, welche Pergolesi im Winter 1731 auf dem S. Bartolomeo-Theater in Neapel zur

---

[1] Lyonnet: *La paroisse des Comédiens aux XVIIe et XVIIIe siècles* dans le Bull. de la Soc. de l'Hist. du Théâtre, 1907-1908, pp. 113-139.

Aufführung brachte. Meine enge Bekanntschaft mit den Operntexten Apostolo Zeno's (1668—1750) legte mir sofort den Gedanken nahe, daß es sich um ein Drama dieses Dichters handeln könne, *Alessandro Severo* (Venedig 1717), dessen weibliche Hauptperson eine Salustia ist, und das wiederholte Male mit dem Titel *Salustia* (oder *Sallustia*) gegeben wurde. Der gelehrte Operndichter Karls VI. hatte den Namen der Gemahlin Alexanders bei keinem Historiker gefunden, war aber dafür um so erbauter, ihn von den alten Münzen her, deren er eine stattliche Sammlung besaß, zu kennen (*Argomento al libretto*). Das Napoletaner Libretto, das Pergolesi komponierte, kam mir nicht zu Gesicht, hingegen habe ich vor Jahren in Venedig das Textbuch zur *Sallustia* des A. Bernasconi (Venedig 1753 und München 1755) als eine schonende Umarbeitung des *Alessandro Severo* erkannt und unter dem Namen Zeno in den Katalog der Marciana eingereiht. Die Angaben, welche Radiciotti (S. 22—23, Nota) über das Napolitaner Textbuch gibt, genügen indessen vollkommen, es mit Zeno's Drama zu identifizieren. Anzahl und Namen der Personen stimmen vollständig überein (ausgenommen natürlich die Zugabe des Intermezzos in Neapel). Es handelt sich somit um eines jener *rifacimenti* der Zeno'schen Texte, wie sie so zahlreich auf allen Bühnen Europas, meist ohne den Namen des Überarbeiters, aufgeführt wurden. Der Unterzeichner des Widmungsbriefes, Sebastiano Morelli, welchen Faustini-Fasini[1]) für den Textdichter, Radiciotti aber für den Impresario hält, ist vielleicht keines von beiden, sondern einfach der Umarbeiter des Textes. Zum Vergleich lasse ich noch die nach Akten angeordnete Reihenfolge der Szenerien des *Alessandro Severo* (links) und der *Salustia* (rechts) folgen:

I. Luogo magnifico nel Campidoglio con trono	*I. Luogo Magnifico, avanti il Campidoglio, con trono.*
Tesoreria imperiale.	*Gabinetto Reale chiuso, riccamente adornato di varie figure, vasi e suppellettili alla Chinese.*
Giardini.	
II. Logge imperiali.	*II. Logge imperiali.*
Sala apparecchiata per convito.	*Gran sala per convito con mensa.*
	Camera con trono.
III. Terme imperiali	*III. Terme imperiali.*
Camera con letto.	*Portici.*
Salone imperiale, nel cui fondo si vede discesa la Reggia della Felicità di Roma.	*Grande e Magnifico Anfiteatro con due ordini di Logge, ecc.*

Auf eine weitere Beziehung zwischen Zeno und Pergolesi habe ich bereits in meiner Studie über Zeno[2]) hingewiesen. Unter den einzelnen Arien des Komponisten wird auch von Radiciotti die aus dem Kataloge von Breitkopf (1765) bekannte Arie *Madre, e tu ingiusta sposa* zitiert, aus der *Merope* entnommen. Als Autor einer Merope für die Oper kann in jener Zeit nur Zeno in Betracht kommen, dessen Text, im Karneval 1711/12 in Venedig aus der Taufe gehoben, im Januar 1736 in Neapel, wahrscheinlich neu be-

1) *G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografi e le sue opere*, Milano 1900.
2) Zürich, Rascher, 1912.

arbeitet und mit neuer Musik[1]) über die S. Bartolomeo-Bühne ging. Wenn die Arie *Madre, e tu . . .* nicht bei Zeno steht, ist sie zweifelsohne aus diesem Rifacimento entnommen. Jedenfalls ist es die Arie, welcher die folgende bei Zeno als Vorlage diente:

Sposa, non mi conosci,
Madre, tu non m'ascolti.
E pur sono il tuo amor: sono il tuo figlio.
Parla . . . ma sei infedel,
Credi . . . ma sei crudel.
O Dio! scampo non ho, non ho consiglio.
(Zeno, *Merope* III, 7.)

Da wir den Komponisten der *Merope* in Neapel 1736 nicht kennen, wäre es zu gewagt, anzunehmen, daß Pergolesi die Merope ganz komponiert hätte? Sie gehörte dann mit dem *Ricimero* zu den Werken, die bis heute ganz verschollen sind. Sicher ist, daß Pergolesi's Werke uns noch nicht in ihrem ganzen Umfang bekannt sind. Welche Dienste die Librettos bei der Erforschung dieser Epoche der Operngeschichte leisten, dürfte längst erwiesen sein, und viel darf man sich deshalb von der Publikation des Kataloges der *Library of Congress* versprechen, in welchem O. G. Sonneck den Beziehungen zwischen den verschiedenen Libretti einer und derselben Oper besonderes Augenmerk schenkt.

Kleine Mitteilungen.

Die Bedeutung des »Lermen«. Das Wort »Lermen«, das Paul Hainlein in dem ersten der von Gurlitt XIV, S. 491 ff. veröffentlichten Briefe braucht in dem Satze: »da vier Trombonisten alß wie einen Lermen geblasen«, ist mit unserm »lärmen«, »Lärm« der Form nach identisch, wie auch Gurlitt erkannt hat. Es geht zurück auf den alten italienisch-französischen Waffenruf *all'arme* und zwar speziell auf die mundartliche burgundische Form *all'erme*. Burgundische Soldaten brachten ihn über die Niederlande nach Deutschland. Neben den Formen *allerme* oder *allarme* bildete sich hier durch Verstümmelung *lerman* oder *lermen*, und die Bedeutung des Wortes griff über auf Dinge, die mit dem Waffenruf eng zusammenhingen, so die Kriegsmusik der Signalinstrumente. Das bezeugen am besten zwei schon im Grimm'schen Wörterbuche angeführte Stellen, eine aus einem Landsknechtsliede:

lerman
tet uns die trummel und die pfeifen ſprechen,

und eine spätere aus dem Jahre 1595, die sich in Rollenhagen's Froschmäuseler findet und gerade zu dem vorliegenden Fall paßt:

als der trommeter lerman bliesz
und der herold ſich ſehen liesz.

Hainlein will also mit dem Vergleich das Fanfarenmäßige, »Lärmende« der italienischen Kirchenmusik kennzeichnen.

Dresden. **R. Steglich.**

---

1) B. Croce, *I Teatri di Napoli*, S. 312.

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.
English Editor: Dr. Charles Maclean.

Johann Abraham Peter Schulz' Leben.

Von

Otto Rieß.

(Charlottenburg-Berlin.)

Vorbemerkung.

An zeitgenössischen Quellen über Schulz' Leben liegen vor: drei Fragmente einer eigenen Lebensbeschreibung[1]), eine Darstellung von Joh. Friedr. Reichardt[2]), endlich eine solche von Gerber im alten und neuen Tonkünstlerlexikon.

Schulz' eigene Arbeiten bei Ledebur reichen von seiner Geburt bis zum Jahre 1764, von da nach einer Lücke bis zum Jahre 1787, dann von 1794 bis 1797. Ledebur hat diese Abschnitte, wie er sagt, »zu einer vollständigen Biographie möglichst wortgetreu zusammengestellt«. Ursprünglich im Besitz von S. Dehn sind sie wahrscheinlich identisch mit den selbstbiographischen Arbeiten, mit denen Schulz im Jahre 1798, wie Gerber im neuen Tonkünstlerlexikon berichtet, für dieses Werk beschäftigt war. Sie gelangten niemals in Gerber's Hände.

Reichardt's Darstellung reicht bis zum Jahre 1787. Er schöpft teils aus seinen persönlichen Erinnerungen an den ihm seit 1771 bekannten und später innig befreundeten Schulz, teils aus dessen an ihn gerichteten Briefen.

Auf Reichardt stützt sich Gerber; soweit Reichardt's Arbeit nicht mehr in Frage kommt, schöpft er aus zeitgenössischen Publikationen über Schulz und aus Schulz' persönlichen Mitteilungen: Gerber lernte Schulz im Jahre 1797 kennen und stand seit dieser Zeit im Briefwechsel mit ihm.

Von neueren Forschungen sind die durchaus zuverlässigen und quellenmäßigen Beiträge hervorzuheben, die C. Thrane in seinem Buche »*Fra Hofviolonernes Tid, Skildringer af det kongelige Kapels' Historie*« (Kopenhagen 1908) für die Biographie Schulz' namentlich in seiner dänischen Zeit bringt. Für meine eigene Darstellung hatte ich einen großen Gewinn durch die Vorarbeiten, welche der verstorbene Geh. Regierungsrat Landrat a. D. Otto Albers in Lüneburg für eine Schulz-Biographie gemacht hat, und welche mir von seiner Tochter, Frau Rechtsanwalt Oehlschläger in Lüneburg, mit liebenswürdigster Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt wurden. Es sei mir gestattet, hierfür auch an dieser Stelle meinen Dank auszusprechen. Eine umfassende Behandlung des Lebens von Schulz ist von Albers nicht unternommen worden; einen kleinen Abriß hat er einer Abschrift von 74 Briefen von Schulz an den Dichter J. H. Voß vorangeschickt. Diese Briefabschriften und Albers' Forschungen über die Eltern Schulz' habe ich vorzugsweise benutzt; ebenso Albers' Nachweise über die Lüneburger Zeit überhaupt[3]). Natürlich verdanke ich der ganz ungemein sorgfältigen und liebevollen Materialzusammentragung von Albers (Albers starb 1901 und begann seine Arbeit um 1890) auch sonst manchen Hinweis und die Ersparung mancher Mühe. Erwähnenswert

1) Abgedr. in Ledebur's Lex. d. Tonkünstler Berlins, Art. Schulz.
2) Leipz. Allgem. Mus. Ztg. III (1800).
3) Den ersten Hinweis auf die Albers'schen Vorarbeiten fand ich bei Thrane a. a. O., Seite 420, der ebenfalls in dieselben Einblick genommen hatte.

wegen ihrer gewissenhaften Benutzung namentlich der dänischen Materialien ist endlich noch die dänisch geschriebene Biographie von C. Ravn, die dieser seinem Klavierauszug von Schulz' *Christi Död* vorausgeschickt hat. (Erschienen in Kopenhagen 1879.)

I.

Johann Abraham Peter Schulz wurde am 31. März 1747 in Lüneburg als Sohn eines Bäckermeisters geboren. Sein Geburtstag fiel gerade in eine längere Vakanzzeit der meisten Lüneburger Kirchen; in den Kirchenbüchern findet sich deshalb keine Eintragung[1]). Für die einzige Kirche ohne Vakanzzeit, die St. Lambertikirche, gilt dasselbe. Sein Geburtsdatum, seinen Vornamen und den Beruf des Vaters hat aber Schulz selber in seiner Autobiographie[2]) wie oben angegeben. Der Vorname des Vaters konnte nicht mit Sicherheit festgestellt werden; die Tatsache, daß er Bäcker war, gibt indessen einen gewissen Anhalt.

In Urkunden auf der städtischen Magistratsregistratur zu Lüneburg, nämlich:

1. Register der in Lüneburg aufgenommenen Fremden von 1603 bis 1756,
2. Bürger-, Einwohner- und Bräutigamsbuch von 1738 bis 1747,
3. Bürgerbuch von 1721 bis 1744,
4. Bäckerzunftbuch von 1727 bis 1836 »(J. N. J. dass löbliche Ambt der Haus- und Grobbäcker geführten Rechnungsbücher)«[3]).

finden sich innerhalb der hier in Betracht kommenden Zeit folgende Bäckermeister Schulz[4]):

a) in den Urkunden 1—3 der Bäcker Christian Ludewig Schulze aus Timmech, Kreis Dannenberg (genannt im Jahre 1739),
b) der Bürger und Hausbäcker Johann Schulz.

Im Bäckerzunftbuch kommen vor:

1. Nikolaus Schulz (aufgenommen in die Zunft am 6. Juni 1739),
2. Johann Schulz (1730),
3. Christian Schulz (1739).

Die beiden letztgenannten sind offenbar mit den unter a) und b) genannten identisch, und die meiste Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß nicht sie, sondern Nikolaus Schulz der Vater unseres Tonkünstlers ist, denn J. A. P. Schulz gab seinem 1784 in Rheinsberg geborenen Sohne den Namen Carl Nikolaus, wie man annehmen darf, aus Pietät gegen den Großvater.

Lebensdaten der Gattin dieses Nikolaus Schulz, ließen sich fast gar nicht ermitteln; Schulz selbst erwähnt den Mädchennamen der Mutter

---

1) Eine Umfrage bei sämtlichen Pfarrämtern der Stadt blieb ergebnislos.
2) Siehe die Vorbemerkung.
3) Im Besitz der vereinigten Weiß- und Grobbäckergilde zu Lüneburg.
4) Die Schreibweise des Namens Schulz variiert natürlich sehr. Aber selbst auf Titelblättern von zu Lebzeiten gedruckten Werken Schulz' kommen Varianten vor: so zeichnen die »Lieder im Volkston« 1782 z. B., um von anderen Werken zu schweigen, als Verfasser Schulze.

nicht; in amtlichen, Schulz betreffenden Urkunden findet sich nichts darüber; und da die Eltern einfache Bäckersleute waren, so ist auch sonst nirgends die Rede davon. Nur so viel ist ziemlich sicher, daß die Mutter aus dem Flecken Bergen im Lüneburgschen an der alten Dumme stammte[1]).

Johann Abraham Peter war nicht das einzige Kind. Von zwei Brüdern wissen wir, die folgten: Johann Christoph, geboren 1757, und Wilhelm Friedrich, geboren 1760, beide in Lüneburg[2]). Der ältere der beiden lebte später als Kaufmann in Hamburg und existierte bei Schulz' Tode (1800) noch in behaglichen Umständen; der andere Bruder wurde Hofmusikus der verwitweten Königin Elisabeth Christine von Preußen. Er starb am 10. Mai 1799 in Berlin[3]).

Die Herkunft der Begabung der beiden musikalischen Brüder ist dunkel. Wir erfahren zwar, daß der Vater seine Freude daran hatte, den Peter die Orgel spielen zu hören, und demselben seinen Beifall darüber oft zu erkennen gab; er war aber mit der Musik dennoch gänzlich unvertraut und konnte sich nicht einmal eine richtige Vorstellung von einer höheren Musikerlaufbahn machen[4]). Was die Mutter betrifft, so meint Gerber[5]), Schulz habe von ihr eine stärkere Portion leichteren Blutes und damit die Neigung zur Musik geerbt.

Dieser Schluß erscheint freilich etwas gewagt. Richtig ist, daß sie durch ein heiteres, freundliches und lebhaftes Wesen ausgezeichnet und[6]) Schulz ihr seiner äußeren Gestalt und Gemütsart nach ähnlich war[7]).

Der Vater war sonst ein eifriger Kirchgänger und ehrenfester Bürger, der nicht ohne Ehrgeiz den Sohn früh zum Geistlichen bestimmte, statt ihn, was ihm in seinen Lebensverhältnissen näher hätte liegen sollen, ein Handwerk lernen zu lassen[8]). Diese Bestimmung wußte er mit großer Zähigkeit den immer gebieterischer sich äußernden musikalischen Nei-

---

1) Reichardt in seiner Schulz-Biographie gibt Lüchow als Goburtsort der Mutter an. Für Bergen spricht aber Schulz' eigene Darstellung (in seiner Autobiographie): »Meine Mutter reisete nämlich damals nach ihrem Geburtsorte . . ., und nahm mich mit. Von dort schickte sie mich nach Salzwedel, welches nur 2 Meilen von Bergen ist.« — Hieraus entnehme ich, daß Bergen der Geburtsort der Mutter ist, und zwar Bergen an der Dumme und nicht Bergen bei Fallingbostel. Die Kirchenbücher von Bergen, wo Schulz' Eltern vermutlich getraut wurden, gaben keine Auskunft über dieselben (freundliche Benachrichtigung des Herrn Pastor Peetz in Bergen), auch die Kirchenbücher von Lüchow enthalten nichts zur Sache Gehörendes.

2) Diese Angaben nach Schulz' Testament vom 2. Juni 1799 mit Kodizill vom 26. Juni 1799 (1894 noch im Besitz der verwitweten Frau Geheimrat Ecker, geb. Voß zu Freiburg i. Br.).

3) Wilh. Fr. Schulz trat wie Joh. Abr. Peter als Liederkomponist auf. 1794 erschienen seine »Lieder am Klavier«. Lieder von ihm finden sich auch in Sammlungen der Zeit, so zwei Lieder in J. M. Böheim's Freymaurerliedern von 1795, III, S. 40—41.

4) Autobiographie.

5) Neues Tonkünstler-Lexikon, Art. Schulz.

6) Reichardt, a. a. O.

7) Reichardt, a. a. O.

8) Autobiographie.

gungen des Sohnes gegenüber zu verteidigen. Nur in dem Sinne durfte dieser Musik treiben, daß ihm vielleicht auch seine musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten in der Welt einmal nützlich werden könnten.

An beiden Eltern hing Schulz Zeit seines Lebens mit großer Anhänglichkeit, und er trug dem Vater den Widerstand gegen seine Lieblingswünsche nicht nach. 1791 waren beide Eltern noch am Leben [1]). Schulz besuchte sie öfters [2]); später schreibt er einmal [3]):

»Es ist mir immer eine meiner liebsten Erinnerungen, noch meine beiden Eltern am Leben zu haben, und ich wünsche gar zu sehr, sie beide auch noch lange zu behalten.«

Seiner Mutter bezeugt er, sie sei ihm »beständig eine gar gute Muttter gewesen«.

In dem kleinen Bäckerhause, wo es nur einen gemeinschaftlichen Wohnraum gab, in dem »Jung und Alt sein Wesen hatte[4])«, wuchs Schulz auf. Er kam zuerst in die St. Michaelisschule, die eine der beiden Lateinschulen der Stadt, Partikularschule des vormaligen Benediktinerklosters St. Michael [5]). Hier blieb er bis zum Jahre 1757, seinem zehnten Lebensjahre [6]). Eine seiner Meinung nach unverdient erhaltene Züchtigung kränkte sein Ehrgefühl dermaßen, daß er zum Verbleiben dort nicht zu bewegen war [7]). Am 6. November 1757 wurde er dafür in das Album der anderen Lateinschule der Stadt, der St. Johannisschule, in die Quarta eingetragen. Hier wurde der Lehrgang bis zur Prima durchgemacht bis zum Abgangsjahre 1764 [8]).

Die St. Johannisschule, auch »Ratsschule« genannt, litt damals unter

---

1) Nach einem Briefe von Schulz an Voß besuchte er dieselben im Sommer dieses Jahres.

2) So im Frühjahr 1781, im Mai 1783, Ende Juni 1784. (Briefe Schulz' an Voß, im Besitz von Frau Geheimrat Ecker in Freiburg i. Br.)

3) An J. Baggesen, 16. Juli 1789 (K. Bibl. Kopenhagen).

4) Autobiographie.

5) Ludw. Albr. Gebhardi, kurze Geschichte des Michaelisklosters zu Lüneburg, 1771, S. 84 f.

6) Schulz gibt nichts Genaueres an, sondern spricht nur von der lateinischen Stadtschule in seiner Selbstbiographie. Reichardt, a. a. O. und ihm folgend Gerber sagen, Schulz habe vom 10.—12. Lebensjahre die Michaelisschule besucht. Meine Darstellung fußt auf der Tatsache, daß sich im Album der Johannisschule (auf der Bibliothek derselben aufbewahrt) vom Rektor Kraut der Vermerk befindet, Schulz sei am 6. November 1757 in die Quarta aufgenommen. Nach Junghans, Progr. des Johanneums zu Lüneburg 1870, S. 41, war Schulz 1757 Sekundaner, was nicht richtig sein kann.

7) Reichardt, a. a. O.

8) Dies geht hervor aus einem Hochfolioband auf der Bibliothek des Johanneums, betitelt »*Lanx satura locis communibus et singularibus distincta, datisque quasi symbolis collata a civibus primi in Johanneo Lüneburg ordinis autoritate M. A. W. de Marne C.-R. coepta in tertio muneris sui C.-Rectoratis anno id est 1764 a die mensis Januar. XIV.* Das Aktenstück bekundet für Schulz, daß 1761 *annus accessus*, 1764 *annus abitus* war. Das bezieht sich, wie aus dem eben angeführten Titel der »*Lanx satura*« zu ersehen ist, auf den Aufenthalt in der Prima, in der Schulz also, wie damals nicht ungewöhnlich war, mehrere Jahre gesessen hat.

den Einwirkungen des siebenjährigen Krieges[1]). Es wirkten an ihr die Rektoren Kraut, Stockhausen und Conr. Arn. Schmid; Konrektor war von 1761 bis 1765 de Marne[2]). Letztgenannter wird als der bedeutendste der Lehrer und als ein in »jeder Hinsicht ausgezeichneter Schulmann« hingestellt[3]). Sonst ist unter den genannten Lehrern Schmid der bekannteste; seinen Namen führt auch die Literaturgeschichte als zur literarischen Gruppe Gellerts gehörig[4]).

Was etwa auf der St. Johannisschule gelehrt wurde, zeigt ein Schulprogramm des Rektors Stockhausen vom Jahre 1762[5]), das außer dem Unterricht in der deutschen, lateinischen, griechischen und hebräischen Sprache auch noch den in der französischen, englischen und italienischen verlangte; daneben Geschichte, Geographie, Antiquitäten, Mythologie, Theologie und Philosophie, Geometrie, Rhetorik, Poetik, Musik. Französisch war jedenfalls seit 1758 in den öffentlichen Lehrplan aufgenommen[6]), und die Kenntnis der französischen Sprache sollte später für Schulz, den Komponisten mancher französischer Dichtungen, sehr nötig werden. Über die klassischen Studien erfahren wir, daß der Konrektor de Marne in der Prima den Homer lesen ließ, was für die Johannisschule im ganzen 18. Jahrh. als Ausnahme hingestellt wird[7]), und was für Schulz, den späteren intimen Freund J. H. Vossens, nicht ohne eine gewisse Bedeutung ist.

Schulz war kein besonders guter Schüler. Es hat sich ein Primaneraufsatz von ihm erhalten[8]), der »Viel Wissenschaft, große Vorteile« betitelt ist. Gegen Arbeiten der Mitschüler sticht er ziemlich unvorteilhaft ab, und de Marne schrieb über den Verfasser[9]): *Non nisi ἅπαξ λεγόμενος uni nimirum arti musicae maxime deditus reliqua studia humanitatis vox a limine salutaverat.«*

Es war also die Neigung zur Musik, die Schulz' Hauptstudien beeinträchtigte. Bereits auf der Michaelisschule gehörte er, mit einer schönen Stimme begabt, dem Schulchor an, den damals Christian Hartwig Wittrock leitete, der letzte der eigentlichen Kantoren daselbst[10]); Wittrock war 1742 geboren und ist bekannt als Komponist von »Liedern mit Melodien« (1777) nach Gedichten von Hölty, Claudius, Bürger, Stol-

---

1) W. Goerges, Progr. d. Johanneums 1869, S. 14.
2) Siehe Anm. 1.
3) Siehe Anm. 1.
4) Scherer, Gesch. d. deutschen Literatur, X. Aufl., S. 404.
5) Exemplar auf der Kgl. Bibliothek Berlin.
6) Goerges, a. a. O., S. 14.
7) Siehe Anm. 6.
8) In der schon erwähnten *Lanx Satura*.
9) Ebenda.
10) Progr. d. Johanneums 1855, S. 12.

berg, Voß, Overbeck, usw.[1]). Im Amte blieb er bis 1792, und Schulz stand mit ihm noch in Verbindung, auch nachdem er die Michaelisschule verlassen hatte[2]). — An der Johannisschule, deren schon genannter Konrektor Stockhausen ein auch für die Musik interessierter Mann war[3]), sang Schulz unter dem Kantor Georg Schumann[4]), einem gerühmten Manne, dessen auch J. N. Forkel, nach Schulz' Abgang ebenfalls Angehöriger des Schulchors, mit Dankbarkeit[5]) gedenkt.

Der Chor sollte nach einer Instruktion aus den vierziger Jahren des Jahrhunderts[6]) wenigstens aus zwei Bassisten, zwei Tenoristen, zwei Altisten und zwei Diskantisten bestehen, und man kann für die folgenden hier in Betracht kommenden Jahre, in denen allerdings, durch den siebenjährigen Krieg beschleunigt, ein langsamer Verfall der Schulmusik einsetzte, ungefähr dasselbe annehmen. Wie auch an anderen Schulen rekrutierte sich der Schulchor der Johannisschule, was Forkel's Beispiel zeigt, auch aus Auswärtigen, die durch die Aussicht auf Chorverdienst veranlaßt wurden, nach Lüneburg zu gehen.

Auch in Lüneburg wurden die Schulchöre in erster Linie gehalten, um den Gottesdienst in den Kirchen der Stadt mit Musik zu versehen. Die drei Hauptkirchen der Stadt, die Johannis-, Nikolai- und Lambertikirche, hatten ein Anrecht auf das Figurieren des St. Johannisschulchors als des bedeutendsten Schulchores der Stadt.

Es wäre nicht uninteressant zu wissen, bei welchen derartigen Aufführungen der junge Schulz damals mitwirkte. Verzeichnisse über die Sonntagsaufführungen ließen sich indessen nicht auffinden. Mit einiger Sicherheit kann man nur annehmen, daß, wie anderwärts, so auch in Lüneburg die dort ansässigen Tonkünstler kompositorisch das Ihrige dazu beitrugen, um dem Bedürfnis des Tages zu entsprechen. In Betracht kommt in dieser Beziehung namentlich der Organist der Johanniskirche Johann Christoph Schmügel (angestellt seit 1758), von dem sich einige

---

1) Friedlaender, d. deutsche Lied im 18. Jahrh. II, S. 241; Seifert, das musikal.-volkstümliche Lied 1770–1800 (V. Schr. f. M. 1894, I, S. 45). Friedlaender, a. a. O., findet, daß die Wittrock'schen Lieder im Werte sehr niedrig stehen und geschmack- und stillos, stellenweise ganz verschroben und unfertig seien. Dieses Urteil ist jedoch etwas hart.

2) Autobiographie.

3) Stockhausen hatte als Magister in Helmstädt ein *Collegium Musicum* gehabt und dichtete später Lieder und Oratorien für Joh. Joach. Christ. Bode (1730—1793), (Gerber, Neues Tonkünstler-Lexikon, Art. Bode).

4) Progr. d. Johanneums 1855, S. 10.

5) Progr. S. 11. Nach einem Briefe Kirnberger's an Forkel (Leipz. Allg. Mus. Zeitung 1871, S. 670) sollen Schulz und Forkel unter Schumann eine Zeitlang zusammengesungen haben, doch ist dies ein Irrtum Kirnberger's, da Forkel (Junghans, a. a. O., S. 11) erst am 24. Oktober 1766 in die Prima aufgenommen wurde. Forkel, der über den Kantor Schumann in seinen musikalisch-kritischen Briefen, Bd. II, S. 374 spricht, überlebte Schulz um 18 Jahre.

6) Junghans, a. a. O., S. 25. Nach ihm zum größten Teil auch die folgenden Angaben über die Verhältnisse des Chores.

kirchliche Kompositionen, in diesen Jahren geschaffen, erhalten haben[1]), so ein Chor für drei Singstimmen und zwei Trompeten, zwei Violinen, Violoncello und Basso continuo vom Jahre 1760; eine »Friedenskantate« zur Feier des Abschlusses des siebenjährigen Krieges (»Ihr Könige auf Erden«) vom Jahre 1763[1]). — Was die Festtagsmusiken betrifft, so fanden zur Passions- und Weihnachtszeit größere Aufführungen statt[2]), zu Weihnachten griff der Brauch der sogenannten »Kantilenen« ein. Es waren dies von Lehrern der Schule verfaßte Dichtungen, die die Kantoren dann komponierten. Sie wurden unter der Kommunion der drei Tage des Weihnachtsfestes, des Neujahrfestes, sowie des Festes der Erscheinung gesungen. Für die Zeit von 1757—1761 beziehen sie sich auf den siebenjährigen Krieg, unter dem auch Lüneburg sehr litt, und stellen religiöse Betrachtungen in Form zweiteiliger, im ersten Teil deutscher, im zweiten lateinischer Gedichte an. Einer der bedeutendsten Lüneburger Kantilenen-Dichter dieser Zeit war der schon erwähnte Rektor Konrad Arnold Schmid (»Lieder auf die Geburt des Erlösers«, Lüneburg 1761)[3]).

Als Chorsänger brachte es nun Schulz in kurzer Zeit so weit, daß er Solosänger im Diskant wurde. Das trug ihm zunächst »kleine wöchentliche Benefizien« ein, welche seinen Vater etwas mit dem Eifer aussöhnten, den Schulz in der »Singeschule« betätigte[4]). Auf sein Bitten hin erhielt Schulz von ihm bald die Erlaubnis, auch Unterricht auf dem Klavier, der Violine und der Flöte zu nehmen. Dieser Unterricht fiel ohne Verschulden des Vaters allerdings »nur stümperhaft« aus[5]); es gab wohl keinen besseren in der Stadt. Selbst wenn der Organist Otto Ulrich, bis 1758 an der Johanniskirche tätig[6]), der Lehrer gewesen wäre, so würde das nicht viel besagen; denn Ulrich war bei dem Wettspiel, bei seiner Anstellung 1754 auf der Orgel der Johanniskirche, seinem Nach-

---

1) Eitner, Quellenlexikon, Art. Schmügel.

2) Es wurde z. B. ein Passionsoratorium von Rolle aufgeführt (Junghans, a. a. O.).

3) Von ihm komponierte Schulz später 5 Kantilenen, welche sich in den »lyrischen Gedichten religiösen Inhalts« von 1784 finden. Hiervon ist eine (»Lobgesang der Erhörten«) von Schmid für das Jahr 1759 gedichtet; die anderen stammen aus früheren Jahren. Die Kantilene von 1759 sieht Solo und Chor vor und beginnt:

»Laßt uns in vereinten Chören
Lieder singen, Lieder hören,
Hier ist Gott, Rath, Kraft und Held,
Singt von ihm, er liebt die Welt.

Chor: Er liebt die trauernde Welt,
den Kerker entheiligter Seelen,
Kommt, werdet voll Geistes
und himmlischer Glut,
Die Seele verliere sich ganz in Wundern,
wer kann sie erzählen?
Die an uns Menschen der Ewige tut.«

4) Autobiographie.

5) Autobiographie.

6) Akten der städtischen Registratur des Magistrats zu Lüneburg, betreffend die St. Johanniskirche zu Lüneburg, Vol. 1 in sp. von Organisten zu St. Johannis.

folger, dem schon erwähnten Schmügel, vorgezogen worden, obgleich Schmügel damals alle Mitbewerber besiegte[1]).

Als Schmügel nach Ulrich's Tode am 14. April 1758 ins Amt kam[2]), brachen bessere Zeiten auch für Schulz an. Schmügel, ein Organistensohn aus dem Mecklenburgischen, einer der »besten Discipeln, die Georg Philipp Telemann jemals im Komponieren informiert hatte«[3]), besaß zunächst ein sehr glückliches Talent im Improvisieren und war ein geschickter Orgelspieler. Sein glänzendes Auftreten bei dem erwähnten Orgelwettspiel im Jahre 1754, dem sich ein zweites im Jahre 1758 anschloß, das mit Schmügel's Anstellung[4]) endigte, ist in einem protokollarischen Bericht aus dieser Zeit festgehalten[5]).

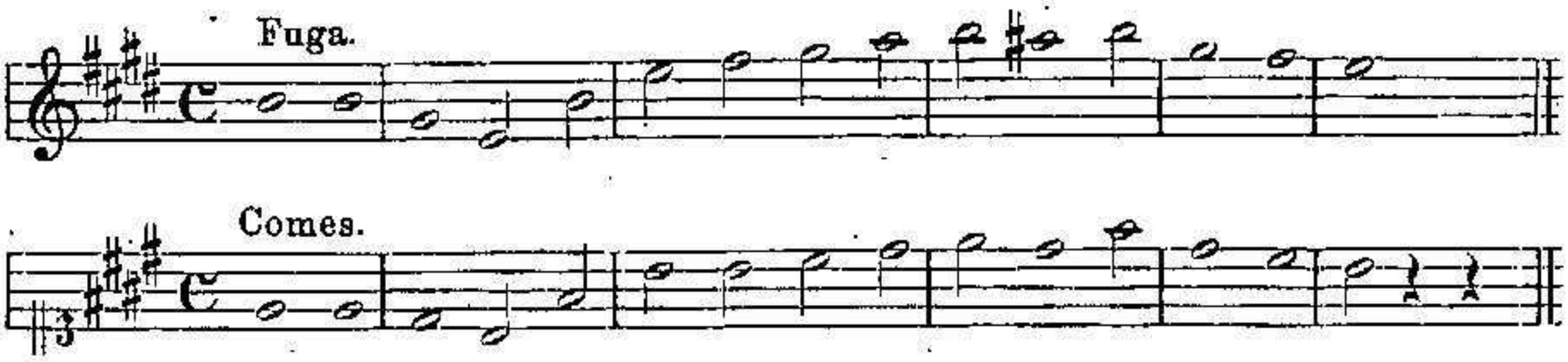
---

1) u. 2) Siehe 6) der vorhergehenden Seite.

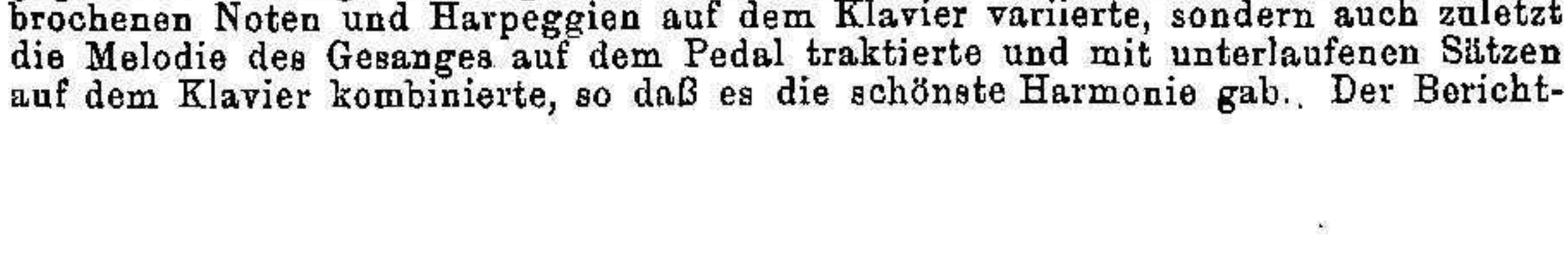
3) Brief Telemann's, damals Musikdirektor in Hamburg, an den Lüneburger Konsul J. F. Krukenberg (Bericht desselben über die Orgelwettspiele bei den Akten der städt. Registratur in Lüneburg), aus dem dieser Einiges mitteilt. Bei den erwähnten Akten auch die Angabe über Schmügel's Herkunft.

4) Siehe Anm. 1.

5) Schmügel mußte damals in Zeit von zwei Minuten von *B*dur nach *h*moll präludieren und hierauf folgendes Thema ausführen:



Nach Ausführung dieser Aufgaben mußte er zweitens aus *b*moll den Gesang: »O Traurigkeit, o Herzeleid« spielen und variieren, hierauf folgendes Thema einer Fuge durch alle dahin einschlagenden Töne ausführen:



Es heißt dann weiter, er sei mit dem Präludium so glücklich gewesen, daß er die Zeit von zwei Minuten durch Verschlagung der *Sexta minoris* ins *h*moll gekommen; bei dem ersten Thema und dessen Kontrathema habe er diese durch alle dahin einschlagenden Töne solcher Gestalt ausgeführt, daß es eine Lust war, solches zu sehen und anzuhören, und hierbei habe er eine ungemeine Fertigkeit in dem Pedal mit Drillerschlagen gezeigt, daß fast sozusagen die Orgel bebte. Auch habe sich seine Kapazität zum Orgelschlagen und Komponieren bei dem aufgegebenen Gesange hervorgetan, da er nicht nur vielfältig den Gesang in gebrochenen Noten und Harpeggien auf dem Klavier variierte, sondern auch zuletzt die Melodie des Gesanges auf dem Pedal traktierte und mit unterlaufenen Sätzen auf dem Klavier kombinierte, so daß es die schönste Harmonie gab. Der Bericht-

Auch rühmt ihm Schulz »Gewandheit in allen Künsten des Satzes« nach. Die Musikgeschichte führt Schmügels Namen hauptsächlich wegen seiner »Sing- und Spieloden« von 1762, von denen aber Schulz nichts erwähnt. Nach H. Kretzschmar[1]) war Schmügel als Liederkomponist »der beste Herbingschüler«, und die »Sing- und Spieloden« zeichnen sich dadurch aus, daß sie »wesentliche Teile des poetischen Pensums auf das Klavier übertragen«[2]). Von Schulz wird Schmügel als Komponist als »brav«, aber nicht »bachisch korrekt« bezeichnet[3]), gleich Telemann[4]).

Schmügel unterrichtete Schulz bis zu dessen Fortgange von Lüneburg im Jahre 1765[5]). Er nahm sich des begabten, ehrlichen und willigen Schülers um so lieber an, als er in Lüneburg durch schlechte Bezahlung, Undank und Verkennung sonst nicht die besten Erfahrungen gemacht hatte[6]). Schulz brachte anfänglich die meisten schulfreien Stunden in Schmügel's Hause zu und wohnte später mit Bewilligung seiner Eltern, zu denen er nur morgens und abends zur Einnahme der Mahlzeiten ging, ganz bei ihm[7]).

Der Unterricht erstreckte sich auf Orgelspiel auf der damals sehr schlechten, von Schmügel 1760 reparierten Orgel der Johanniskirche[8]) und auf Komposition. Schulz hatte schon vorher zu komponieren versucht, »ohne zu wissen, wie auch nur ein Akkord zusammengesetzt werde«. Jetzt begann ein geregelter Unterricht nach einer von dem Schüler später als vortrefflich gerühmten Methode, die vom Leichten zum Schweren bis zum »fugierten Choralpunkt« führte[9]).

Ein besonderes Bildungsmittel wurde für Schulz die »artige Sammlung von Musikalien von den neuesten berlinischen Komponisten«, welche Schmügel besaß[10]). Daß es gerade »berlinische« Komponisten waren, war kein Zufall. Berlin war damals der musikalische Hauptort Deutschlands, namentlich in theoretischer Beziehung. In der erwähnten Sammlung gab es denn auch theoretische Schriften von Berlinern der damaligen

---

erstatter schließt damit, daß er noch niemals einen geschickteren Organisten im Spiel und Präludieren gehört habe, wie auch in Ausführung des Psalms und der Themata. Beim zweiten Orgelwettspiel 1758 äußerte Krukenberg zu Schmügel's Mitbewerber Koch, er solle sich Mühe geben, daß er mit den Händen so fertig sei, als dieser Schmügel mit den Füßen.

1) Gesch. d. neu. deutsch. Liedes S. 230.

2) Siehe Anm. 1.

3) Autobiographie.

4) Die Bemerkung über die Korrektheit könnte darauf schließen lassen, daß Schulz diesen Teil seiner autobiographischen Niederschrift zu einer Zeit verfaßt hat, in der er noch ganz unter Kirnberger's Einfluß stand.

5) Schmügel verließ Lüneburg Ende April 1766 (siehe S. 175, Anm. 6).

6) Siehe Anm. 5.

7) Autobiographie.

8) Die Orgel war Schulz' »Hauptinstrument« (Autobiographie).

9) Autobiographie.

10) Autobiographie.

Zeit; unter ihren Verfassern wurde Marpurg Schulz' »Held« für die theoretische Musik, während Ph. E. Bach und Kirnberger seine Vorbilder in der praktischen Musik wurden. Auf theoretischem Gebiet wird sonst noch von Em. Bach der »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen« (1753—1762) in Frage gekommen sein; Kirnberger hatte damals außer seiner »Konstruktion der gleichschwebenden Temperatur«[1]) noch keine theoretischen Schriften erscheinen lassen. Dagegen waren von Marpurg bis zu dieser Zeit die hauptsächlichsten theoretischen Werke schon herausgekommen: die »Abhandlung von der Fuge« (1753—1754) das »Handbuch bei dem Generalbasse und der Komposition« (1755—1758) usw.[2]).

Schulz' Neigung zur Musik war in allen diesen Jahren ständig gewachsen[3]), und von dem Unterricht Schmügel's her rechnete er eine neue Epoche, da dieser ihm, wie er sagt, über die Musik als »wissenschaftliche Kunst« mit einem Male die Augen geöffnet hatte[4]). Im Chor hatte Schulz es bald zu den »höchsten und verdoppelten« Benefizien gebracht. Als er, etwa elfjährig, zu Schmügel kam, konnte er bereits alles nach seiner Weise vom Blatte singen. Das Lüneburger Musikleben zeigt ihn bald schon eine gewisse Rolle spielend; man nannte ihn nur »unseren Diskantist«. Bei Liebhaberkonzerten war er eine Hauptperson, und die Kantoren der Michaelis- und Johannisschule, die ihn beide für ihren Chor haben wollten, beneideten einander um seine Mitwirkung bei ihren Aufführungen[5]).

Welche Stellung Schulz' Vater den einseitig bevorzugten musikalischen Betätigungen seines Sohnes gegenüber einnahm, ist schon erwähnt worden. Bezeichnend ist der Vorfall, den Reichardt[6]) erzählt: Schulz habe von seinem Vater eines Tages, als er fleißig Geige übte, eine Züchtigung erhalten, wobei der Vater unwillig äußerte, er wolle keinen Bierfiedler an ihm erleben. Der Vater konnte sich seinen Sohn in keiner höheren Stellung als Musiker denn als der eines Organisten denken, wobei er sich allenfalls beruhigt hätte, wenn es hätte sein müssen[7]). Allein Schulz

---

1) v. Jahre 1760.

2) Friedlaender (D. deutsche Lied i. 18. Jahrh. I, 1, S. 255) meint, daß die Hamburger Meister der ersten Hälfte des Jahrhunderts, „wie R. Keiser, Telemann, Görner, Schulz durch Schmügel »näher gerückt« wurden. Schulz habe die Tradition dieser Meister nach einer gewissen Richtung hin fortgesetzt. Telemann war, wie erwähnt, Schmügel's Lehrer. Hamburg lag geographisch sehr nahe. Es ist natürlich sehr leicht möglich, daß Schmügel's Sammlung Werke der genannten Meister enthielt. »Warme Herzenstöne und Wohllaut in auf sich selbst gestellten Melodien« mag Schulz mit jenen Meistern gemein haben; im übrigen ist sein Stil jedoch ein von Grund auf anderer.

3) Er konnte sich schon von früh an keinen anderen Beruf für sich denken als den Musikerberuf und lebte nur in der Musik.

4) Autobiographie.

5) Autobiographie.

6) Schulz-Biographie.

7) Autobiographie.

selber wollte weiter hinaus; wohin, wußte er freilich vorläufig noch nicht bestimmt. Erst als ihm Marpurg's Schriften bei Schmügel in die Hände fielen, worin er »Nachrichten von Kapellen und Kapellmusicis, von deren Gehältern und der Achtung, worin solche selbst bei fürstlichen Personen standen«[1]), fand, änderte sich dies[2]). Von nun an wurde es Schulz' heißester Wunsch, auch Kapellmeister zu werden; jetzt beschäftigte er sich nur noch mit dem Gedanken, es ebenso weit zu bringen, wie die Musiker, von denen er bei Marpurg gelesen hatte; und gegen die Stellung eines fürstlichen Kapellmeisters konnte auch der Vater an sich nichts einwenden.

Inzwischen hielt Schulz' musikalischer Lerneifer an. In seinem 14. Lebensjahre schrieb er heimlich an Ph. E. Bach in Berlin, um ihn über die Anwendung und Ausnahmen gewisser musikalischer Lehrsätze zu befragen, worüber er von Schmügel seiner Meinung nach keine befriedigende Auskunft erhalten hatte[3]). Bach antwortete »gütig, herablassend, präzise«, Schulz fühlte sich dadurch über die Maßen ausgezeichnet und zugleich auch in dem schon durch die Sammlungen Schmügel's angeregten Gedanken bestärkt, daß er unbedingt nur in Berlin studieren müsse. Hiermit trat er nun auch den Eltern gegenüber hervor, die dergleichen lange als unüberlegten jugendlichen Einfall ansahen; aber er erlangte durch Bitten, Versprechungen, durch beharrliches Bestehen auf seinem Wunsche schließlich im Jahre 1764 die Erlaubnis, wenigstens vorübergehend nach dem Orte seiner Wünsche zu reisen, um dort Verbindungen anzuknüpfen und sich zu erkundigen, wie er sich daselbst als Musiker eine Existenz schaffen könne.

Eine Reisegelegenheit bot sich, als Schulz' Mutter den Sohn bei einer Fahrt zu Verwandten ein Stück mitnehmen konnte, und zwar bis Salzwedel. Von hier reiste Schulz mit der Post allein bis zu seinem Ziele weiter. In Berlin war nur ein Aufenthalt von einigen Tagen vorgesehen. Ohne dort jemanden zu kennen und ohne mit Empfehlungsbriefen ausgestattet zu sein, war dort der Sohn seines Herbergswirts, ein Konzertmeister bei einer Musikkapelle Namens Jüngling, seine einzige Stütze, der ihn ermunterte, in seinem Vorhaben bestärkte und ihn weiter empfahl[4]).

---

1) Autobiographie.

2) Dergleichen war z. B. in Marpurg's »historisch-kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik«, 1754ff. in Band I, S. 75, 85 usw., in Band II und III zu finden.

2) Autobiographie. Hieraus auch das Folgende.

3) Leider bricht die Autobiographie an dieser Stelle ab, so daß wir nicht wissen, wie sein weiterer Aufenthalt in Berlin sich im einzelnen gestaltet hat. Reichardt's Darstellung in seiner Schulz-Biographie ist nicht glaubwürdig. Nach Reichardt ging Schulz im Sommer 1762 »gerade zu Kirnberger«, der ihn zu

Das Resultat dieser ersten Berliner Reise war aber jedenfalls das, daß er nach seiner Rückkehr auf Grund der eingezogenen Erkundigungen seinen Eltern die Erreichung seines Zieles glaubwürdig machen konnte und von ihnen die Erlaubnis erhielt, aufs neue nach Berlin zu gehen, um sich ganz der Musik zu widmen.

Die zweite Reise nach Berlin fand noch in demselben Jahre 1764[1]) statt. Die Art, wie beide Reisen gemacht wurden, verlangte und gab Proben jugendlicher Unbefangenheit und schlagfertiger Selbständigkeit. Den Rückweg der ersten und den Hinweg der zweiten Reise legte Schulz größtenteils zu Fuß zurück. Mit Rücksicht auf die bescheidenen Geldmittel, mit denen er nur ausgestattet werden konnte, verfiel er auf den Gedanken, sich Unterhalts- und Beförderungsmittel zeitweilig selbst zu verschaffen durch gelegentliche Dienstleistungen. So verdiente er sich durch Schiffsdienste ein Stück freier Fahrt zu Wasser, durch Scherenschleiferdienste in der Lüneburger Haide die Erlaubnis, an der Mahlzeit eines herumziehenden Scherenschleifers teilzunehmen. Die auf diese Art gemachten Reisen mußten ihm schon frühe eine lebendige Anschauung vom Leben des Volkes außerhalb der Städte verschaffen und seiner stark ausgeprägten Liebe zur Natur neue Nahrung geben[2]).

Um sich die Grundlage einer Existenz zu schaffen, wendete er sich in Berlin zunächst an den Rektor des Gymnasiums zum grauen Kloster, der ihm sogleich einen Platz im Chore verschaffte[3]). Es war dies Johann Jakob Wippel, der schon am 12. Mai 1765 starb[4]). Das Verzeichnis der in das Graue Kloster aufgenommenen Schüler trägt den Vermerk:

---

unterrichten und dafür zu sorgen versprochen haben soll, daß er ein Unterkommen in einem Schulchor fände. Aber Schulz selber erwähnt nichts davon, daß Kirnberger ihm, nachdem er 1765 endgültig nach Berlin gekommen war, zunächst behilflich gewesen wäre; auch ging er damals zuerst andere Männer um Unterricht an, ehe er sich an Kirnberger wandte, zu dem doch sein erster Weg hätte sein müssen, wenn Kirnberger ihm bei seinem ersten Aufenthalt Unterricht versprochen hätte. Nach Reichardt a. a. O. soll auch Schmügel Schulz gegenüber oft mit Verehrung von Kirnberger gesprochen haben. Ist dies zutreffend, dann wäre es verwunderlich, wenn Schmügel Schulz keinen Empfehlungsbrief an Kirnberger mitgegeben hätte.

1) Schulz selber gibt in seiner Autobiographie irrtümlich das Jahr 1765 an. Daß aber 1764 richtig ist, ergibt sich aus dem auf S. 181 zitierten Vermerk in dem Verzeichnis der 1764 in das Graue Kloster aufgenommenen Schüler. Auch wurde auf S. 172 bemerkt, daß sich im Album der Prima des Lüneburger Johanneums 1764 als Abgangsjahr angegeben findet.

2) Die Reiseanekdoten nach Reichardt a. a. O.; aus Schulz' eigner Darstellung geht nur so viel hervor, daß er, wie schon erwähnt, bei der ersten Reise von Salzwedel bis Berlin mit der Post fuhr. Hiermit fällt zunächst schon Reichardt's Behauptung, Schulz sei bei seiner ersten Reise ohne einen Pfennig Geld in der Tasche auf Berlin zugewandert. Reichardt verwechselt dann offenbar Dinge, die auf dem Rückwege von der ersten Reise sich ereigneten, mit solchen, die auf der zweiten Reise passiert sind.

3) Die Straßenleistungen der Berliner Schulchöre hatten Schulz schon bei seinem ersten Aufenthalte entzückt (Reichardt, a. a. O.).

4) Heidemann, Geschichte des Grauen Klosters zu Berlin, S. 218.

»Johann Abraham Peter Schulz, aus Lüneburg, eines Bekkers Son, im 18. Jahr, kommt mit sehr guten Zeugnissen [1]) von dem dortigen Johanneo, den 20. Juli in Groß-Prima [2])«.

Als Chorsänger gewann Schulz nun auch hier in Berlin sich bald »die ansehnlichsten Benefizien«; ebenso wie in Lüneburg wurde besonders seine Fähigkeit, gut vom Blatte zu treffen, geschätzt [3]). Seine Stimme war zu dieser Zeit schon in den Baß übergegangen und stand nicht mehr auf der alten Höhe [4]).

Die musikalischen Zustände am Grauen Kloster wurden damals gerade einer Visitation unterzogen [5]). Die mit der Untersuchung beauftragte Kommission wollte das Umhersingen auf der Straße abschaffen. Indessen entschied Friedrich d. Gr. im gegenteiligen Sinne. Er kannte die Leistungen des Chores und pflegte, wenn dieser vor dem Schlosse sang, von seinem Fenster aus zuzuhören [6]). Zu erwähnen ist, daß der Chor des Grauen Klosters auch bei Opernaufführungen im königlichen Theater mitwirkte [7]). Infolge der Kosten, die der gerade beendete siebenjährige Krieg verursacht hatte, stand allerdings damals die königliche Oper nicht auf ihrer alten Höhe. Hasse, der Liebling Friedrichs d. Gr., Graun und Agricola beherrschten ihr Repertoire, und in ihren Opern tat also Schulz als Chorsänger zum ersten Male einen Blick hinter die Kulissen [8]). Übrigens kommen für die Dauer seiner Angehörigkeit zum Chor wohl nur die Jahre 1764 und 1765 in Frage. Die Akten des Grauen Klosters enthalten nichts darüber [9]), wann er aus dem Chore austrat. Er mußte das Chor- und Kirchensingen sofort aufgeben, als er dann später zu Kirnberger kam, was in das Jahr 1765 gesetzt werden muß [10]).

---

1) Dies bezieht sich wohl nur auf die musikalischen Leistungen. Vgl. oben S. 178.

2) Freundliche Auskunft des Gymnasiums zum Grauen Kloster.

3) Autobiographie.

4) Schulz' Brief an J. H. Voß v. 23. Juli 1783, wonach er »in Berlin bald Präfektus geworden wäre, wenn er nicht eine so heisere Baßstimme gehabt hätte«.

5) Heidemann, a. a. O., S. 218 f.

6) Heidemann, a. a. O., und Anton Friedrich Büsching, Charakteristik Friedrichs des Großen, S. 94. Die damalige Berliner Kurrende bestand aus 24 Knaben, die mit grauen Kleidern und Mänteln unterhalten wurden und das gesamte Geld unter sich geteilt bekamen. Öffentliche königliche Fonds zu Benefizien gab es nicht; jedoch wurden unbemittelte Schüler einige Tage in der Woche unentgeltlich gespeist, dank der Mildtätigkeit einiger Privatleute: »Beschreibung der königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten«, Berlin 1769.

7) Heidemann, a. a. O.

8) Auch das Kastratenwesen lernte Schulz hier noch kennen: die Frauenrollen wurden öfters von Kastraten übernommen.

9) Freundliche Auskunft des Gymnasiums zum Grauen Kloster.

10) Schulz war beinahe 3 Jahre bei Kirnberger und dann über 5 Jahre auf Reisen, von denen er 1773 zurückkehrte (Autobiographie). Also muß er bis 1768 bei Kirnberger gewesen sein, und es muß der Unterricht 1765 begonnen haben.

Verschaffte Schulz seine Tätigkeit als Chorsänger die Grundlage einer Existenz, so konnte er nun daran denken, sich in der Komposition weiter zu bilden, zu welchem Zwecke er Berlin ja in erster Linje aufgesucht hatte. Während man jedoch erwarten sollte, Schulz habe zunächst Bach oder Kirnberger aufgesucht, um sie um Unterricht zu bitten, hören wir vielmehr, daß er sich an Johann Gottlieb Graun, den sogenannten Konzertmeister Graun und älteren der beiden Brüder Graun, wandte. Graun war damals noch in der Königlichen Kapelle tätig und galt als renommierter Lehrer. Es scheint, als ob Schulz ganz zufällig mit ihm bekannt geworden sei. Förmlichen Unterricht erhielt er von Graun jedoch nicht; er durfte ihm nur von Zeit zu Zeit seine Ausarbeitungen bringen: Trios, Präludien, Fugen, Motetten, von denen sich anscheinend nichts erhalten hat[1]).

Von dem betagten Graun ging Schulz deshalb nach kurzer Zeit nun doch zu Ph. E. Bach in der Hoffnung, von ihm den Unterricht zu erhalten, den er sich wünschte[2]). Bach war damals noch Kammercembalist Friedrichs d. Gr. und wurde von Schulz über alle Maßen verehrt[3]).

Schulz konnte ein fugiertes Trio für zwei Violinen und Baß, das er für Bach ausgearbeitet hatte, vorweisen, das in der »leichten« Schreibweise der Zeit geschrieben war. Bach gab sich die Mühe, diese Ausarbeitung genau durchzusehen und Schulz zu examinieren. Er munterte ihn auf, »die Gründlichkeit des Satzes mit der Gefälligkeit der Melodie zu verbinden«; aber er nahm ihn nicht als Schüler an, sondern empfahl ihn an Kirnberger[4]). Es war dies eine Fügung der Dinge, die für Schulz sehr wichtig wurde.

Johann Philipp Kirnberger war am 23. April 1721 geboren und lebte damals als Kompositionslehrer der Prinzessin Amalia von Preußen, einer Schwester Friedrichs d. Gr. Er war damals noch nicht die theoretische Autorität, die er später, hauptsächlich nach Erscheinen seines

---

1) Schulz erwähnt Graun in dem Artikel »Symphonie« in Sulzer's Theorie der schönen Künste, Bd. II, S. 1123 (ersch. 1774) wegen seiner »Kammersymphonien, in denen er den wahren Geist der Symphonie getroffen habe und darin seinen Bruder Carl Heinrich übertreffe«.

2) Autobiographie.

3) Diese Verehrung hielt übrigens an. Schulz schreibt einmal über Bach (an Voß 23. Juli 1780), er sei das Non plus ultra in der Musik; es sei ihm an keiner einzigen Seite beizukommen. Dieses Urteil beruhte auf gründlichem Studium der Werke Bach's. Schulz' Name findet sich u. a. unter den Subskribenten von Bach's »Heilig«. Siehe auch den Anhang dieser Abhdlg. S. 267, wo erwähnt wird, daß Schulz Bach als Muster eines Sonatenkomponisten aufstellt. Bach seinerseits zählte unter die Pränumeranten der Schulz'schen geistlichen Liedersammlungen von 1784 und 1788.

4) Die beiden letzten Absätze nach der Autobiographie.

Hauptwerkes, der »Kunst des reinen Satzes« (1774—1779), wurde; sein Ruf war vielmehr noch auf seine Kompositionen gegründet, wie er denn auch für Schulz in Lüneburg zu seinen Helden in der praktischen Musik zählte. Bis zum Jahre 1765 hatte er sich auf verschiedenen Kompositionsgebieten betätigt; er hatte Lieder, Kammermusikwerke und Klaviersachen geschrieben. Dies alles sind Kompositionen, die den sich auflösenden Generalbaßstil zeigen, der in Kirnberger's Werken sein langsam verlöschendes Leben führt.

Bei Kirnberger begann nun noch 1765 oder spätestens Anfang 1766 für Schulz ein Unterricht, der beinahe drei Jahre, also bis zum Jahre 1768 dauerte. Es war, wie Schulz schreibt[1]), der förmlichste Unterricht, der sich denken ließ. Schulz mußte ganz von vorne wieder anfangen; der Grund, den Schmügel gelegt hatte, galt für nichts, und die ganze Unterrichtszeit hindurch hatte Schulz nach »unzähligen Vorschriften im simplen und figurierten Choralstil alle Künste des reinen und vielstimmigen Satzes und des einfachen und doppelten Kontrapunktes« zu lernen[2]). Dies weist schon hin auf einen hervorstechenden Charakterzug der musikalischen Persönlichkeit Kirnberger's: seine fast bis zur Pedanterie getriebene Wertschätzung dessen, was man damals »gearbeitete« Musik nannte, also vor allem einer sich durch sorgfältige Ausarbeitung aller Stimmen, sowie durch Beobachtung aller Regeln des Satzes auszeichnenden Musik. Kirnberger war der Schüler Seb. Bach's in Leipzig in den Jahren 1739—1741 gewesen. Es ist bekannt, daß ihm dieser Zeit seines Leben sein unerreichtes Vorbild namentlich als Harmoniker blieb. Auch als Lehrer scheint Bach Kirnberger als Muster vorgeschwebt zu haben; was Schulz über seinen Unterricht bei Kirnberger berichtet, stimmt mit Spitta's Mitteilungen über Bach's Unterricht überein[3]), nur daß Kirnberger wohl die Freiheit fehlte, mit der Bach seinen Schülern gegenübertrat, und sich, wie es scheint, nur in immer neuen Variationen derselben Studien erschöpfte. Reichardt[4]) glaubte Kirnberger's Methode überhaupt verurteilen zu sollen, weil sie zu theoretisch, und der »praktisch-kritische« Weg dem eigentlichen Kunsttalent angemessener sei; der theoretische Weg empfehle sich nicht vor erlangter praktischer Fertigkeit im Schreiben. Allein diese hatte sich Schulz bei Schmügel bereits erworben.

Die Wirkung von Kirnberger's Unterricht auf Schulz war die, daß Schulz' »ehemals so leichte« Schreibart zu einer »mühsamen und peinlichen« wurde[5]). Wie später die Prinzessin Amalia für ihr ganzes Leben,

1) Autobiographie.
2) Autobiographie.
3) »Seb. Bach«, S. 606.
4) Schulz-Biographie.
5) Autobiographie.

so wußte Kirnberger jetzt für einige Zeit Schulz vollständig in den Bann seiner Person zu ziehen.

Seine Abneigung gegen den neu aufkommenden, sich namentlich im Hiller'schen Singspiel äußernden Stil ging auch auf Schulz über, bei dem es so weit kam, daß er bald »alle neuere Musik schal und unausstehlich« fand. Begünstigt wurde eine solche Wendung dadurch, daß er anfänglich mit Strenge von allen Musikaufführungen in Konzerten oder Schauspielen ferngehalten wurde, und daß Kirnberger, der selber kein sonderlicher Praktiker war, ihn in praktischer Beziehung auch wenig anregte: die Orgel, früher Schulz' Hauptinstrument, wurde vernachlässigt, weil Schulz aus Furcht, falsche Fortschreitungen zu machen, schüchtern im Phantasieren geworden war[1]). Bald fühlte Schulz sich schon von selbst gar nicht mehr versucht, eine Opern- oder Konzertaufführung zu besuchen.

Die Hauptquelle der Studien war für Lehrer und Schüler eine »unschätzbare« Sammlung älterer Meister, die Kirnberger sich angelegt hatte, und die Namen wie Bach, Händel, Scarlatti, Leo, Durante, sowie die anderer Meister von erstem Rang aufwies[2]).

In dieser Weise mit älterer Kunst bekannt zu werden, war sicherlich kein Schade für Schulz, es ist sogar gesagt worden, daß er mit den »Meisterwerken schwerer deutscher und italienischer Kunst« nicht genügend vertraut geworden ist[3]). Schulz selber meint rückblickend[4]) er habe sich immer zu schwach gefühlt, den oben genannten Meistern nach zu arbeiten, und aus dieser Bemerkung spricht sicherlich Respekt.

---

1) Autobiographie, hieraus auch das Vorhergehende. Im Gegensatz zu Schulz' eigner Darstellung behauptet Reichardt (Schulz-Biographie), Schulz habe damals Hasse'sche und Graun'sche Opern sowie viele große Sänger und Instrumentalisten gehört. Daß Hasse und Graun in diesen Jahren das Repertoire beherrschten, ist oben erwähnt worden. Schulz spricht über die beiden verschiedentlich in den Artikeln der Sulzer'schen »Theorie der schönen Künste«, z. B. wird Hasse (im Artikel »Satz«) »mit Recht berühmt« genannt, »ein Mann von wahrem Genie«. Einmal vergleicht Schulz Hasse und Graun und meint, in Ansehung der Arien stehe Hasse über Graun; in mehrstimmigen Sätzen dagegen Graun über Hasse, der zu wenig gelernt habe, um allen Künsten gerecht werden zu können. Hasse wie Graun werden in Artikel »Singend« als Muster für eine kantable Schreibweise hingestellt. Aus diesen Bemerkungen ist zu schließen, daß Schulz sich mit Hasse und Graun auseinandergesetzt haben muß. Obwohl Schulz in seiner Autobiographie nichts davon erwähnt, ist es doch durchaus nicht ausgeschlossen, daß er Hasse'sche und Graun'sche Werke nicht nur als Chorsänger (s. ob. S. 181) gehört hat und sie nicht zu der »neueren« Musik zählte, die er »schal und unausstehlich« fand, umsomehr als Grund zu der Annahme vorliegt, daß auch Kirnberger der Kunst Hasse's und Graun's nicht feindlich gegenüberstand. Schulz' soeben erwähnte Äußerungen über Hasse und Graun sind, wie später auszuführen, unter Kirnberger's Ägide niedergeschrieben.

2) Schulz' Aufsatz in der Leipziger Allg. Mus. Ztg. 1800, S. 276.

3) H. Kretzschmar, Geschichte d. neuen deutschen Liedes, S. 286.

4) Siehe Anm. 2.

Persönlich wird Kirnberger als eine heftige, explosive Natur, die oft in gereizter, verbitterter Stimmung und in ihrer Ausdrucksweise spöttisch und nicht ohne schneidende Satire war, geschildert. Seine außermusikalische Bildung war gering, persönlich war er unbeliebt und lebte in Feindschaft mit den meisten damaligen Berliner Tonkünstlern, so daß zu Kirnberger stehen zu einer von zwei Parteien gehören hieß, von der die eine fast allein aus Kirnberger und seinen Schülern gebildet war[1]). Bekannt ist Kirnberger's Feindschaft mit Marpurg. Gegen Schulz war Kirnberger jedoch väterlich gut gesinnt. Bei ihm wiederholte sich in gesteigertem Maße, was Schulz in Lüneburg bei Schmügel erfahren hatte; Kirnberger nahm ihn ganz in sein Haus auf. In künstlerischer Beziehung sprach Schulz von ihm bis ans Ende seines Lebens in Verehrung: er nennt ihn »einen hellen denkenden Kopf, der allenthalben in seiner Kunst zu Hause war und weit über das Gewöhnliche hinaussah, der eben so gern Belehrung gab als nahm .....[2])«. Kirnberger, der noch bis 1783 lebte, mußte freilich, von sich aus gesehen, eine Enttäuschung an Schulz erleben. 1780 schrieb er an Forkel über den Schüler[3]) die charakteristischen Worte:

»das ist ein ganz besonders tüchtiger Mensch nur schade, daß er die gelehrte Musik verläßt und sich abgibt mit solcher Narrerei, wie die komischen Operetten obwohl mit Beibehaltung des reinen Satzes«.

Nach dem beinah dreijährigen Aufenthalte bei Kirnberger wurde Schulz von ihm der polnischen Fürstin Sapieha, Woiwodin von Smolensk, empfohlen. Kirnberger hatte zu ihr von seinem eignen Aufenthalt in Polen her Beziehungen, und Schulz sollte sie auf einer größeren Reise durch verschiedene Länder begleiten und ihr Unterricht auf dem Klavier erteilen.

Das Engagement kam zustande, und man war über vier Jahre unterwegs[4]). Die Reise wurde 1768 angetreten: Schulz berichtet, daß er 1773 nach fünfjähriger Abwesenheit nach Berlin zurückkehrte[5]). Der Aufenthalt wechselte fast beständig[6]); Frankreich, Italien und Österreich wurden besucht[7]). Genaueres über diese Reise ließ sich leider fast gar nicht ermitteln. Man weiß nur, daß Schulz 1771 in Danzig sich aufhielt[8]). Indessen darf angenommen werden, daß in Frankreich Paris besucht wurde,

---

1) Reichardt, Schulz-Biographie; Gerber, neues Tonkünstlerlexikon, Art Kirnberger; Dulon, Leben und Meinungen, S. 238 f. Ein Schüler von Kirnberger war u. a. Schulz' späterer Freund Carl Friedrich Cramer (Mag. f. Mus. 1784, S. 69).

2) Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1800, S. 276 f.

3) Zitiert bei Ravn, Vorwort zu Schulz' Passionsoratorium *Kristi Död*, Klavierauszug Kopenhagen 1879.

4) Autobiographie.

5) Autobiographie. Reichardt (Schulz-Biographie) setzt irrtümlich den Beginn der Reise für das Jahr 1770 an.

6) Gerber, altes Tonkünstlerlexikon, Art. Schulz.

7) Reichardt, a. a. O. Schulz selber spricht nur nebenbei von Italien.

8) Reichardt, a. a. O.

wenn nicht Paris überhaupt das einzige französische Reiseziel gebildet hat. Ein Aufenthalt in Paris mußte für Schulz, der später vom Prinzen Heinrich von Preußen in Rheinsberg genötigt war, musikalisch einen Abglanz des damaligen Pariser Geschmackes herzustellen, sehr instruktiv sein. Es waren damals *opera comique* und Singspiele, welche die Bühne beherrschten, und Schöpfungen von Männern wie Rousseau, d'Auvergne, Audinot, Duni, Monsigny, Philidor und Grétry werden damals zuerst in Schulz' Leben eingetreten sein.

Über den Aufenthalt in Italien hat Reichardt[1]) nur berichtet, daß Schulz dort ganz besonders der lebhafte Anteil und Enthusiasmus getroffen und gerührt habe, mit dem das italienische Publikum Werke der Kunst und geliebte Künstler aufnahm, und er erzählt, daß Schulz noch nach Jahren Reichardt's Schilderung des italienischen Kunstenthusiasmus in dessen Entwurf einer Händelbiographie Tränen entlockt habe.

Auch in Italien blühte die komische Oper, vertreten durch Werke eines Logroscino, Piccini, Galuppi, Paesiello und Cimarosa, auf alle Fälle hörte Schulz aber dort die berühmtesten Virtuosen, die es gab[2]). Eine reiche und unabhängige Reisende wie die Fürstin Sapieha wird sich wohl auch nichts Hörenswertes haben entgehen lassen[3]).

Im Verlauf der Reise kam man dann auch nach Wien. Hier hörte Schulz Haydn'sche Werke »zuerst würdig vortragen«[4]). Den Meister selbst lernte er in Eisenstadt kennen, wo er seit 1761 als Kapellmeister des Fürsten Nikolaus Esterhazy wirkte.

Haydn war damals noch nicht der weltberühmte Meister von später[5]); aber er hatte schon eine stattliche Anzahl seiner Instrumentalwerke geschrieben. Von allen Künstlern, mit denen Schulz auf dieser Reise in Berührung kam, hat keiner so mächtig auf ihn gewirkt, wie er. Schulz' ganze Veranlagung macht dies erklärlich; er war empfänglich für alles Große und zur Verehrung geneigt, und in Haydn's musikalischer und auch menschlicher Persönlichkeit findet sich etwas von jener liebenswürdigen Simplizität, die auf Schulz jederzeit besonders wirkte und die für Schulz selbst charakteristisch ist. Reichardt[6]) sagt, daß die Begegnung den hohen Begriff, den Schulz von Haydns Originalgenie ge-

---

1) a. a. O.
2) Sulzer, Vorrede zum II. Band der Theorie der schönen Künste. Auch Gerber, altes Tonkünstlerlexikon, Artikel Schulz.
3) Daß Schulz in Mailand gewesen ist, ließ sich feststellen. In der auf S. 270 erwähnten Schrift »Über den Choral und die ältere Literatur desselben« spricht Schulz auf S. 4 davon, daß er in einem »gewissen Kloster in Mailand« der Tradition von Melodien griechischen Ursprungs aus den Antiphonarien nachgegangen sei.
4) Reichardt, a. a. O. O. Pohl, Joseph Haydn II, S. 47 nimmt dafür, Reichardt mißverstehend, das Jahr 1770 an. Reichardt, a. a. O. spricht von Symphonien und Quartetten.
5) Pohl, a. a. O., S. 224.
6) Autobiographie.

faßt hatte, »bekräftigte«; diese Ausdrucksweise könnte eigentlich darauf schließen lassen, daß Schulz schon vorher mit Haydn'schen Werken bekannt geworden sei. Damals zeigte Haydn Schulz unveröffentlichte Arbeiten von sich und spielte ihm daraus vor; vielleicht waren dies die Quartette, Terzette, Divertimenti, sowie Klavierwerke, die Haydn damals entweder gerade in Arbeit hatte, oder die schon länger fertig, aber noch nicht gedruckt waren.

Der Einblick in Haydn's Kunst kann nicht hoch genug in seiner Wirkung auf Schulz veranschlagt werden[1]). Äußeres Zeugnis von der Beschäftigung mit Haydn geben später zwei Kantaten nach Haydn'schen Adagios. Sie sind ohne Angabe der Jahreszahl in Partitur[2]) bei Breitkopf u. Härtel gedruckt und geben »J. A. Schulze« als Bearbeiter an[3]).

Die zweite dieser Kantaten trägt den Titel »Denk' ich Gott an Deine Güte« und stammt wohl aus derselben Zeit wie die erstgenannte; da sie über ein sehr bekanntes Adagio Haydn's gesetzt ist, nämlich:

so kann man sagen, daß sie nicht vor 1795 geschrieben sein kann[4]).

Auf seiner Reise traf Schulz auch zum erstenmal mit Johann Friedrich Reichardt zusammen, und zwar in Danzig im Jahre 1771[5]). Reichardt befand sich auf der Durchreise von Königsberg nach Leipzig, wo er von 1771—1772 studierte[6]). Er und Schulz »gewannen sich gleich vom ersten Augenblicke an lieb«, und von diesem Zusammentreffen rechnet sich die bekannte ungetrübte Freundschaft zwischen den beiden späteren Häuptern der zweiten Berliner Liederschule her. Reichardt, 1752 geboren, war damals noch ganz in den Anfängen seiner Entwicklung, die zum Teil

---

1) In einem Brief an seinen Schüler Weyse vom 22. April 1800 sagt Schulz: »... Ein Jahr oder auch nur ein halbes Jahr in Wien und dazu Haydn's Bekanntschaft wünschte ich Ihnen!«

2) Sie trägt den Titel »Der Versöhnungstod«, Kantate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters aus sechs Adagios von Joseph Haydn, und ist erwähnt in Schering's Geschichte des Oratoriums, S. 615.

3) Daß J. A. P. Schulz der Verfasser ist, schließe ich, außer aus den Initialen »J. A.«, die freilich ohne das »P« ungewöhnlich sind, aus dem Umstande, daß sich auf dem Titelblatt der einen der Kantaten der Vermerk befindet: »der deutsche Text ist von Professor Hopfensack«; hiernach handelt es sich ursprünglich wohl um einen dänischen Text, und Schulz hat das Werk in und für Kopenhagen, wo er von 1787—1795 tätig war, geschaffen.

4) Die Sinfonie, aus der das Adagio entnommen ist, führt den Namen »Salomon« und ist im thematischen Katalog der neuen Haydn-Ausgabe unter Nr. 104 als im Jahre 1795 komponiert aufgezählt.

5) Reichardt gibt keine Jahreszahl an; Schulz erwähnt das Zusammentreffen in seiner Autobiographie nicht. Jedoch trat Reichardt seine Reise im Frühjahr 1771 an (W. Pauli, Johann Friedrich Reichardt usw., S. 27) und machte gleich am Anfang seiner Reise (Pauli, a. a. O., S. 31) Schulz' Bekanntschaft.

6) Pauli, a. a. O., S. 14.

ähnliche Züge aufweist, wie die bisherige Entwicklung Schulzens. Auch Reichardt lebte nur in der Musik, und zwar schon als Knabe seiner musikalischen Fähigkeiten wegen bekannt und geschätzt. Die Bekanntschaft mit den »Berlinern« wurde ihm ebenfalls früh vermittelt[1]. Der Schwerpunkt seiner musikalischen Ausbildung hatte bisher allerdings weniger wie bei Schulz auf der Komposition, als vielmehr auf dem Praktischen, dem Klavier- und Violinspiel gelegen. In der Komposition hatte er nur dilettiert[2].

Damals in Danzig zeigten sich Reichardt und Schulz gegenseitig ihre Produktionen, beide als Instrumentalkomponisten. Reichardt hatte eine Klaviersonate aufzuweisen, Schulz ein »im berlinischen Stil« gearbeitetes Trio für 2 Violinen und Violoncell, das, wie Reichardt erzählt, alsbald gedruckt wurde und wohl die erste Veröffentlichung Schulzens darstellt[3]. Schulz legte an Reichardt's Sonate seine Kirnbergerische Kritik an; aber er ebenso wie Reichardt lachten dann später über ihre damalige Rechtgläubigkeit an die »durch die berlinische Schule geheiligten Formen«[4], die bei dieser Gelegenheit hervortrat.

Beide Männer begegneten sich in ihrem Leben noch öfters. Seit 1775 lebte Reichardt als Kapellmeister Friedrichs d. Gr. in Berlin und brachte hier fünf Jahre mit Schulz in derselben Stadt, allem Anschein nach im vertrauten Verkehr mit ihm zu. In den Jahren 1772 und 1783[5] besuchte er Schulz in Rheinsberg, auch kam Schulz in den achtziger Jahren öfters nach Berlin. Im Sommer 1784 fand ein Zusammentreffen beider Freunde in Lüneburg statt[6]; endlich war Anfang der neunziger Jahre Reichardt vorübergehend auch in Kopenhagen[7].

Reichardt hat sehr viel für Schulz getan. 1775 brachte er ihn als Kapellmeister an das Berliner französische Theater. In seinen Schriften wies er unaufhörlich mit Nachdruck auf Schulz hin und wußte ihn öffentlich zu manchem anzuregen. Für Schulz' Andenken sorgte er durch seine Biographie des Freundes, die an Warmherzigkeit nichts zu wünschen übrig läßt.

Damals im Jahre 1771 versah Schulz Reichardt mit einer Empfehlung an Kirnberger, während er selber mit der Fürstin seine Reise fortsetzte. Er verließ deren Dienst im Jahre 1772 in Warschau[8]. Von hier aus begab er sich nach dem litauischen Dorfe Deveczyn, um daselbst eine Stellung bei Fürst Casimir Sapieha, Woiwoden v. Plozk, anzutreten. Fürst

---

1) Pauli, a. a. O., S. 15.
2) Reichardt, Schulz-Biographie.
3) Das Werk scheint verschollen zu sein.
4) Reichardt, a. a. O.
5) Reichardt, Schulz-Biographie.
6) Pauli, a. a. O., S. 110.
7) Reichardt, a. a. O.
8) Autobiographie.

Casimir, ein Verwandter der Fürstin Sapieha, hatte einen Teil der Reise mit dieser zusammen gemacht und Schulz dabei kennen gelernt. Er war damals Unterfeldherr von Lithauen unter der Regierung des Königs Stanislaus August von Polen und hielt sich, da er selber musikalisch war und recht brav die Violine spielte, wie uns Schulz erzählt, neben einem glänzenden Hofstaat auch eine »ansehnliche« Kapelle, die aber keine Sänger aufwies. Schulz hatte weiter nichts zu tun, als »zu akkompagnieren oder allenfalls ein Klavierkonzert schlecht zu spielen« in den zwei großen Konzerten, die wöchentlich gegeben wurden. Diese Tätigkeit genügte ihm natürlich auf die Dauer nicht; er blieb in Deveczyn nur sechs Monate und reiste 1773 nach Berlin zurück, wo er von Kirnberger mit offnen Armen empfangen wurde[1]).

So endigte ein Abschnitt seines Lebens: seine Lehr- und Wanderjahre. Es war gut, daß sich die einseitige Schule Kirnberger's mit den mannigfaltigen Eindrücken der Reise die Wage hielt. In Italien und Frankreich, meint Sulzer in der Vorrede zum zweiten Teil der »Theorie der schönen Künste«, habe Schulz sich eine gute Kenntnis des gegenwärtigen Zustandes der Musik in diesen Ländern erworben und dadurch seine Einsicht in die Kunst erweitert. Einen Niederschlag des Gesehenen und Gehörten findet man in der Tat in den Sulzer'schen Artikeln, die von Schulz herrühren, des öfteren vor[2]). Schulz war in gewisser Weise ein musikalischer Weltbürger geworden, und die Berliner Jahre, die nun für ihn beginnen, gaben ihm Gelegenheit, die innere Freiheit, die sich im Anschluß an seine Reisen in ihm zu entwickeln begann, alsbald zu betätigen und dem nochmaligen Einflusse Kirnberger's seine eigne Persönlichkeit entgegenzusetzen. Vorläufig freilich sollte er doch noch einmal eine gründliche Schule durchmachen: er wurde darin zum musikalisch-theoretischen Denker und Schriftsteller erzogen.

II.

Bei Kirnberger setzte Schulz zunächst seine Kompositionsstudien fort und schrieb kleine Motetten, Chorgesänge, deutsche Lieder, sowie einzelne Klavierstücke[3]). Bald aber wurde er zu einem Unternehmen hinzugezogen, für das Kirnberger schon länger eifrig beschäftigt war: es waren die musikalischen Artikel in Sulzer's Theorie der schönen Künste.

Der 1720 zu Winterthur geborene Johann George Sulzer war damals einer der bekanntesten Männer des geistigen Berlin. Von äußeren

1) Autobiographie.
2) Z. B. S. 1077, 1095, 1122.
3) Reichardt, Schulz-Biographie. Anscheinend hat sich nichts davon erhalten.

Stellungen nahm er zuletzt nur noch die eines Mitgliedes der Berliner Akademie der Wissenschaften ein. Von Hause aus Mathematiker, war Sulzer doch von jeher allgemeineren Interessen zugewandt gewesen, und heute kennt man ihn hauptsächlich als den Verfasser eines ästhetischen Werkes, der Theorie der schönen Künste.

Der Plan zu diesem Werke wurde schon in den fünfziger Jahren des Jahrhunderts von Sulzer unter dem Einfluß von Lacombes berühmtem *Dictionnaire* gefaßt[1]), dessen Form ihn anzog. Die »Theorie« sollte alle Materien aller Künste in enzyklopädischer Form behandeln. Der erste Band des Werkes war bereits im Druck erschienen und behandelte die alphabetisch geordneten Artikel von A — I. Der zweite Band war, als Schulz zur Mitarbeit hinzugezogen wurde, bis zum Artikel »Modulation« gediehen[2]).

Sulzer war eigentlich unmusikalisch[3]), im Interesse der musikalischen Artikel seines Werkes hatte er sich jedoch mit Musik zu beschäftigen begonnen[4]) und im Laufe der Zeit sich dann mit Männern wie Agricola, Quantz, Niedt, Marpurg in Verbindung gesetzt, aber ohne von der Mitarbeit dieser Männer befriedigt zu werden[5]). Zuletzt wandte er sich an Kirnberger, den er wiederum bei der Ausarbeitung der »Kunst des reinen Satzes« (Band I) schriftstellerisch unterstützt hatte.

Als Schulz nun 1773 nach Berlin zurückkehrte, waren Sulzer und Kirnberger ihrer Zusammenarbeit müde. Reichardt setzt die Gründe davon ausführlich auseinander[6]); der Hauptgrund lag wohl in der Gegensätzlichkeit ihrer Persönlichkeiten. Sulzer »war zu sehr gewohnt, die Künste aus dem einseitigen Gesichtspunkte der moralischen Wirkung anzusehen«, bemerkt Reichardt treffend[7]), er »konnte sich nicht zu dem Begriffe der Kunst an und für sich erheben, sondern dachte Musik nur immer in Verbindung mit Poesie, Pantomime und Tanz«, also in erster Linie als dienende Kunst, während Kirnberger vor allem der strenge musikalische Fachmann war[8]).

Schulz nun konnte sich mit Sulzer vorzüglich verständigen. Zunächst war sein persönliches Verhältnis zu ihm ein freundschaftliches[9]). Ferner

---

1) J. Leo, J. G. Sulzer und die Entstehung seiner allg. Theorie d. schönen Künste (1907), S. 36.

2) Schulz, L. A. M. Ztg. 1800, S. 276.

3) und 4) Leo, a. a. O., S. 36.

5) Schulz, L. A. M. Ztg. 1800, S. 276 f. Hiermit erledigt sich auch die Vermutung von B. Engelke (»Neues zur Berliner Liederschule«, Riemann-Festschrift, S. 461), daß Schulz als Nachfolger von J. G. Krause, dem Verfasser der »Musikalischen Poesie«, eingetreten sei.

6) Schulz-Biographie.

7) a. a. O.

8) Ein in ähnlichem Sinne tadelndes Urteil auch bei Goethe, Dichtung und Wahrheit, Großherzog Wilhelm Ernst-Ausgabe, S. 373.

9) Brief Schulz' an Voß, 13. Juli 1780. Schulz sagt in demselben Briefe: »der

war Sulzer's ganze künstlerische Denkweise der seinigen verwandt. Am deutlichsten kann man dies aus Schulz' 1790 verfaßter Schrift »Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes usw.« ersehen: auch für Schulz war die Musik in erster Linie eine dienende Kunst. So konnte es nicht fehlen, daß Schulz, besonders da er mit einer gewissen schriftstellerischen Gewandtheit begabt war, für Sulzer gerade die geeignete Persönlichkeit wurde, die die rechte Mitte zu halten wußte zwischen der Kirnbergerschen Enge eines rein fachlichen Gesichtskreises und der Sulzerschen Weite allgemeiner Betrachtungsweise.

Zunächst begann eine Zusammenarbeit aller drei Männer[1]). Schulz mußte einige Verbesserungen zu mehreren bereits angefangenen Artikeln Sulzer's machen. Vom Artikel »Modulation« bis zum Artikel »Präludieren« lieferte er dann unter Anleitung Kirnberger's die Materialien, die Sulzer noch selber verarbeitete und ihnen die gehörige Form gab. Als Sulzer, der schon vorher kränklich gewesen war, infolge der Verschlechterung seines Zustandes sich von der Arbeit zurückziehen mußte, überließ er Schulz seinen Anteil an der Arbeit nach und nach ganz. Vom Artikel »Präludieren« bis zum Buchstaben »S« hatte er, außer dem Artikel »System«, der schon vorher fertig war, und der ersten Hälfte des Artikels »Recitativ« nur noch geringe Mitwirkung an den Arbeiten; vom Artikel »S« an bis zum Schluß war Schulz »unter Zurateziehung seines Lehrers« dann allein tätig.

Man kann die Schulz'schen Artikel den Materien nach, zu welchen sie gehören, etwa nach folgenden Gesichtspunkten ordnen:

1. Allgemeine Begriffe der Kompositionslehre: enthaltend die Artikel »Satz«, »Singen«, »Singend«, »Singstimme«, »Stimme«, »Vielstimmig«, »Zeiten«, »Takt«, »Taktzeiten«, »Tonleiter«, »Vorzeichnung«, »Versetzungszeichen«, »Vorschlag«.

2. Begriffe aus der Harmonielehre: die Artikel a) »Secunde«, »Secundakkord«, »Sexte«, »Sextakkord«, »Septime«, »Septimeakkord«, »Terz«, »Terzquartakkord«, »Undecime«, »Ut«. b) »Übermäßig«, »Verminderter Dreiklang«, »Subsemitonium«, »Tonica«, »Tritonus«, »Zweistimmig«, »Vielstimmig«, »Vorhalt«, »Wechselnoten«, »Schluß«, »Schlüssel«, »Verzögerung«, »Versetzung«, »Verrückung«, »Übergehung«.

3. Begriffe aus der Formenlehre: die Artikel »Symphonie«, »Sonate«, »Solo«, »Trio«, »Recitativ«, »Serenade«, »Serenata«, »Sarabande«, »Singstück«, »Tanzstück«.

4. Begriffe aus der Akustik: »Ton«, »Verwandtschaft der Töne«, »Saite«, »Teilung«, »Temperatur«, »Stimmen«.

5. Musikgeschichtliche Begriffe: »Tonarten der Alten«, »Tetrachord«, »Kirchentöne«, »Solmisation«, »Solfeggieren«.

6. Ästhetische Begriffe: »Vortrag«.

Der II. Band, der diese Artikel enthielt, erschien 1774. In der Vorrede gibt Sulzer eine Notiz über Schulz' Mitwirkung. Dennoch wurde deren Umfang schon bald nach Erscheinen des ganzen Werkes in Zeitschriften,

---

Mann gehört zu den wenigen, deren Geist und Herz ich gleich sehr schätze und liebe«. An anderer Stelle (L. A. M. Ztg. 1800, S. 276) nennt er Sulzer »edel und lehrbegierig«.

1) Die folgende Darstellung nach Schulz' Artikel in der L. A. M. Ztg. 1800, S. 276 f.

auch in Hitzler's 1779 erschienenen Sulzer-Biographie unpräzise angegeben, worüber sich Kirnberger in einem Brief an Forkel[1]) vom 14. März 1783 lebhaft beklagt: Schulz galt nämlich auch für den Verfasser der Artikel des I. Bandes. Auch heute wird Schulz oft schlechtweg als »der« musikalische Mitarbeiter Sulzers angenommen. Man vergißt, daß Kirnberger nach wie vor Schulz' Arbeiten für die »Theorie« beaufsichtigte. Schulz selber bemerkt denn auch bescheiden:

»es war das Urteil Kirnberger's, unter dessen Namen ich schrieb oder doch zu schreiben glaubte«[2]).

Am offenkundigsten ist der Einfluß Kirnbergers in den Artikeln zu erkennen, die sich auf den Satz beziehen. Am Schluß des Artikels »Satz« hebt Schulz auch ausdrücklich hervor, daß ihm Kirnberger's Kunst des reinen Satzes, »das vollständigste, gründlichste und zugleich verständlichste Werk, das bis dahin über den Satz geschrieben worden«, in allen den Satz betreffenden Materien zum Wegweiser gedient habe[3]).

An den Artikeln geht man heute so ziemlich vorbei mit Ausnahme eines einzigen, des Artikels »Vortrag«. H. Kretzschmar erwähnt ihn[4]), weil Schulz hier sich zu der nach seiner Ansicht fruchtbringenden Auffassung der Musik als einer Sprache bekannt hat; H. Riemann[5]) erblickt aber darin den eigentlichen Ausgangspunkt einer so wichtigen Disziplin wie der Phrasierungslehre, und nennt den Verfasser außerdem den hervorragendsten Schriftsteller des 18. Jahrhunderts über den musikalischen Ausdruck, der den ersten größeren Versuch mache, denselben auf Regeln zurückzuführen, und den Grund lege zu der Lehre vom Vortrag, wie sie sich bis heute entwickelt hat.

Die übrigen Artikel enthalten zwar manches Wertvolle[6]) durch den Versuch, das Typische, Charakteristische der einzelnen Formengattungen zu erfassen, und zu einer präzisen Definition zu gelangen; sie bringen ein ganz gutes Stück feinfühliger praktischer Ästhetik; allein Positives, Neues gibt kein Artikel in der Weise wie der Artikel »Vortrag«, so daß es berechtigt erscheint, wenn er als der bedeutendste hervorgehoben wird.

Das Grundlegende ist etwa das Folgende: Unter »Phrasen« werden in weitester Bedeutung »sowohl die Abschnitte wie die Einschnitte und Perioden des Gesanges« verstanden[7]). Um einen deutlichen Vortrag zu erzielen, müssen

---

1) L. A. M. Ztg. 1871, S. 673. Kirnberger's Klage war wohl etwas übertrieben. Z. B. bringt Meusel, Dt. Tonkünstlerlexikon, eine richtige Angabe. Schulz selber sagt L. A. M. Ztg. 1800, S. 276 f., Kirnberger sei damals »allgemein für den Lehrer Sulzer's und Mitarbeiter an den musikalischen Artikeln bekannt gewesen«.

2) L. A. M. Ztg. 1800, S. 276.

3) Der erste Teil der I. Abtlg. von Kirnberger's genanntem Werk erschien 1771, (Exemplar der Berliner Kgl. Bibl. G. 1300). — In Arbeiten über Sulzer's »Theorie«, wie denen von H. Groß (J. G. Sulzer's allg. Theorie der schönen Künste. Berlin 1905), L. M. Heym (Darstellung und Kritik der ästhet. Ansichten J. G. Sulzer's, Leipz. Diss. 1894) und J. Leo (J. G. Sulzer und Entstehung seiner »Theorie der schön. Künste«, ein Beitrag zur Kenntnis der Aufklärungszeit, Berlin 1907) wird auf die Frage gar nicht eingegangen, inwiefern das Einzelne von Sulzer selbst herrührt. Nur Leo gibt wenigstens das an, was Sulzer in der Vorrede zum II. Bde. über Schulz' Mitarbeiterschaft erwähnt.

4) Mus. Zeitfragen, S. 19.

5) System d. mus. Rhythmik u. Metrik, S. 44.

6) Um sie der Vergessenheit zu entreißen, bespreche ich sie in einem Anhange.

7) An anderer Stelle des Artikels heißt es: jedes gute Tonstück müsse wie die Rede seine Phrasen, Perioden, Akzente haben.

»die Einschnitte deutlich und richtig markiert werden« die Kommata des Gesanges, die, wie in der Rede, durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen. Die vollkommen regelmäßigen Tonstücke haben durchgängig die gleichen Einschnitte; infolgedessen braucht man sich nur nach dem Anfange des Stückes zu richten, denn »mit welcher Note des Taktes es anfängt, mit eben der Note fangen auch alle seine Phrasen an« usw.

Hierzu ist nun zu bemerken, daß der Vergleich mit der Rede und den Redeteilen schon vor Schulz angestellt worden ist. Ph. Em. Bach [1]) und Quantz [2]) sprechen schon von »Einschnitten, Abschnitten und Perioden«; Kirnberger redet im I. Teil, 1. Abteilung seiner »Kunst des reinen Satzes« (1771) im Kapitel von den »harmonischen Perioden und Kadenzen« auf S. 91 ebenfalls davon. Dagegen war das Wort »Phrase« vor Schulz nur bei J. J. Rousseau in dessen »Dictionnaire« (Artikel »Ponctuer«) gebraucht, worauf Riemann [3]) besonders hinweist. Schulz hat also das Wort »Phrase« allem Anscheine nach in die deutsche Terminologie eingeführt, und er hat »zum ersten Male das richtige Erkennen der Phrasengrenzen als ein Problem hingestellt«; er hat »ein neues Feld der musikalischen Theorie zum ersten Male urbar zu machen versucht« [4]) [5]).

Die Aufnahme, die die Artikel fanden, war im ganzen sehr gut [6]). Schulz wird in späteren Jahren öfters, wenn von seiner Person die Rede ist, als der Verfasser der »ausgezeichneten« musikalischen Artikel im »Sulzer« bezeichnet. Sulzer selbst war sehr zufrieden; in der Vorrede zum zweiten Band seines Werkes meint er, Schulz habe sich »mit der Gründlichkeit und Leichtigkeit geäußert, die nur Meistern in der Kunst eigen ist«. Wegen eines Artikels, des Artikels »Verrückung«, wurde Schulz allerdings viele Jahre später [7]) ziemlich heftig angefeindet und zwar von keinem Geringeren als Dittersdorf, der seinerseits von Marpurg beeinflußt war [8]). Allein Schulz konnte darauf entgegnen [9]), daß er nicht mehr alles unterschreibe, was er bei Abfassung der Sulzer'schen Artikel damals in den 70er Jahren unter dem Einfluß Kirnberger's geäußert habe. Von seinem späteren gereiften Standpunkt aus schienen ihm die Artikel teils »manches Unvollständige, teils Überflüssige« zu enthalten [10]). Auch

---

1) Versuch über die wahre Art usw.
2) Versuch einer Anweisung usw.
3) Vademecum der Phrasierung in der Einleitung.
4) Riemann, a. a. O.
5) Es hat nicht fehlen können, daß der Artikel »Vortrag«, ebenso wie andere Artikel, von späteren Schriftstellern mit oder ohne Nennung des Namens des Verfassers benutzt worden sind. Für den Art. »Vortrag« weist Riemann auf Dan. Gottl. Türk's Klavierschule (1789) hin; der Art. »Sarabande« bei Koch-Dommer (1865) benutzt fast wörtlich die Schulz'sche Formulierung.
6) So sagt Schulz selber, Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1800, S. 276 f.
7) Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1798, S. 204 f.
8) Marpurg (gest. 1795) hatte Schulz schon im Jahre 1793 (Berl. Mus. Ztg. 40. Stück S. 157 f.) angegriffen.
9) Leipz. Allg. Mus. Ztg., Jahrg. 1799/1800, Nr. 15 u. 16.
10) Siehe Anmerk. 7.

erzählt Reichardt[1]), Schulz und er hätten später »über die minutiöse Behandlung einzelner Teile der Kunst«, die sich in »fast immer haarfeiner Scheidung und ins unendlich Kleine gehender Kritik, auch wohl gar zu einseitiger Behandlung einzelner Teile der Kunst« äußere, »ihren echten Kunstspaß« gehabt. Schulz gedachte, was er als Mängel an seinen Artikeln empfand, in einer zweiten Auflage zu verbessern und die Artikel zum Teil umzuarbeiten[2]); doch trat die Verlagshandlung nicht mit einem solchen Plane an ihn heran. Überhaupt trug sich Schulz lange mit der »stolzen« Absicht, »ein ähnliches Werk wie Sulzer's Werk, bloß für die Musik, aber vollständiger als es dort hat geschehen können« auszuarbeiten[3]). Es ist nie dazu gekommen.

Die Sulzer'schen Artikel waren nicht die erste derartige Aufgabe gewesen, die Schulz nach seiner Rückkehr aus Polen 1773 vornahm. Vielmehr arbeitete er unmittelbar nach seiner Heimkehr die »Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie« aus[4]), die noch im demselben Jahre 1773 erschienen. Er selber schreibt darüber[5]):

»Ich hatte noch erst kurz vorher [d. h. vor der Arbeit an den Sulzer'schen Artikeln] seine [Kirnberger's] Lehrsätze der Harmonie für mich zu meiner eignen Befriedigung in eine Art von System gebracht, und solche auf sein Verlangen praktisch auf die Erklärung zweier schwer zu verstehender Joh. Seb. Bach'schen Klavierstücke, von welchen Marpurg gegen Kirnberger behauptet hatte, daß sie nicht zu erklären wären, angewendet. Dem Lehrer gefiel die Ausarbeitung seines Schülers, und er ließ es geschehen, daß solche unter dem von Sulzer vorgeschlagenen Titel ‚Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie' unter seinem Namen als ein Zusatz zu seiner Kunst des reinen Satzes in Berlin bei Decker gedruckt wurde«[6]). Das Bach'sche Stück, — es handelt sich nur um eines — ist die Fuge Nr. 24 aus dem I. Teil des »wohltemperierten Klavieres«, also in der Tat ein in harmonischer Beziehung besonders interessantes Werk. Die »wahren Grundsätze« sind also nicht Schulz' Werk, wie Riemann[7]), auf Gerber gestützt, irrtümlich annimmt.

Schulz ist es nun zu verdanken, daß die »Wahren Grundsätze« Kirnberger's lesbarstes Werk wurden durch die darin herrschende klare Dis-

---

1) Schulz-Biographie.
2) Siehe Anmerk. 5.
3) Ebenda.
4) Der vollständige Titel lautet: »Die Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, darinnen deutlich gezeiget wird, wie alle möglichen Akkorde aus dem Dreiklang und dem wesentlichen Septimenakkord und deren dissonierenden Verhältnissen herzuleiten und zu erklären sind«.
5) Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1800, S. 276 f.
6) Im Vorbericht sagt Kirnberger, das Verlangen des Magdeburger Organisten Hoffmann, eine »gewisse Bach'sche Fuge auf eben die Art als in der ‚Kunst des reinen Satzes' (S. 248) mit einer anderen von seinem Werke geschehen«, auf ihre »simple Grundakkorde« zurückgeführt zu sehen, sei der Anlaß zur Abfassung.
7) Gesch. der Musiktheorie, S. 477. Siehe auch Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1799 S. 320.

position und seinen klaren Schreibstil überhaupt, der seine Perioden in der Rede ähnlich baut wie später in der Musik.

Die »Kunst des reinen Satzes« selbst, an deren zweitem Teil, wie schon erwähnt, Schulz mitarbeitete (auf alle Fälle wohl bis 1776, in welchem Jahre er Kirnberger's Haus verließ und an das königliche französische Theater in Berlin kam)[1]), gewann durch ihn ebenfalls »die gewandte und eingehende Darstellung«, die z. B. H. Riemann lobend hervorhebt[2]).

Schulz wohnte während dieser Zeit bei Kirnberger, erwarb sich seinen Unterhalt jedoch vornehmlich durch Stundengeben. Man bewarb sich sowohl bei Hofe wie auch in den ersten Häusern der Stadt um seinen Klavier- und Gesangunterricht, und er hatte, wie er gesteht, in dieser Art bald mehr zu tun, als ihm eigentlich lieb war[3]).

Um das Jahr 1775 beginnt er allem Anschein nach als Komponist zuerst in die Öffentlichkeit zu treten. Wie er später gestand, war es von vornherein die Vokalkomposition, die ihn bei weitem mehr anzog, als die Instrumentalkomposition[4]). Als sein frühstes bekannt gewordenes Werk wird ein Vorspiel »Das Opfer der Nymphen« angegeben[5]). Schulz soll es im Jahre 1774 auf einen Text von Ramler für den Geburtstag Friedrichs d. Gr. komponiert haben. Wo und wann es aufgeführt wurde, gibt Plümicke nicht an[6]). Anscheinend ist das Manuskript verloren.

Eine Reihe anderer Werke, deren Entstehungszeit als in diese Jahre fallend anzunehmen ist, hat sich dagegen erhalten. In Frage kommen eine Kantate »Vater, bester Vater lebe« für eine Singstimme mit Orchester, eine Sonate für Violine und Cembalo, Trios für zwei Violinen und Baß, endlich die »Six pièces pour le clavecin« von 1776. Die Kan-

---

1) Reichardt berichtet, er habe, als er 1775 nach Berlin berufen wurde, Schulz und Kirnberger bei der Arbeit am II. Bande »der Kunst des reinen Satzes« angetroffen (Schulz-Biographie). Es handelt sich um die erste Abteilung des II. Bandes. Später trat zwischen Schulz und Kirnberger aus künstlerischen Gründen eine Entfremdung ein.

2) Schulz' Mitarbeit an der »Kunst des reinen Satzes« war noch um die Wende des Jahrhunderts nicht allgemein bekannt: Spazier forschte einen anderen Schüler Kirnberger's, den Hallenser Professor Johann August Eberhardt aus, wie das Kirnberger'sche Buch zu seinem Stile gekommen sei. (Zelter, Allgemeine Musikzeitung II, S. 870.) Andererseits brachte das Zusammenleben von Schulz und Kirnberger es mit sich, daß Kirnberger manchmal dafür als der Verfasser angesprochen wurde, wo Schulz als Autor in Frage kam. Z. B. war Abt Vogler der Meinung, eine in Berlin herausgekommene Rezension von Schulz sei von Kirnberger. (Brief Kirnberger's vom November 1781, abgedr. Allg. M.-Ztg. 1871, S. 673.)

3) Geschichte der Musiktheorie, S. 478.

4) Brief an Fr. W. Rust v. 28. Okt. 1885 (abgedr. bei Hoseus, Rust) u. an Voß, 12. Mai 1780.

5) Plümicke, Theatergeschichte Berlins, S. 354.

6) Dieses »Opfer der Nymphen« war nach Gerber, neues Tonkünstlerlexikon, 1791 in Kopenhagen aufgeführt worden; da aber sonst nichts darüber verlautet, so glaube ich, daß Gerber sich irrt.

tate befindet sich urschriftlich auf der Berliner Kgl. Bibliothek, ist jedoch nicht datiert. Ein handschriftlicher Zusatz Poelchau's gibt an, sie sei auf den Geburtstag Friedrichs d. Gr. geschrieben. Poelchau hat die Zahl »178. .« darüber gesetzt. Da aber der Baß noch beziffert ist, so möchte die Entstehungszeit weiter zurück, etwa noch in die Kirnberger-Zeit Schulzen's zu setzen sein.

Das Stück besteht aus drei Teilen: den Mittelteil bildet ein Rezitativ. Von Instrumenten sind im ersten Teile (Moderato) außer zwei Flöten die Streicher, im letzten Teile (Allegro) zwei Waldhörner beschäftigt.

Die »Sonate« findet sich im Ms. 194 der Berliner Kgl. Bibliothek und ist ähnlich gearbeitet wie die Kirnberger'schen Stücke dieser Gattung. Eine Datierung fehlt ebenfalls. Die Trios finden sich als ein Schulz'sches Werk unter dem Titel »Trios für zwei Violinen und Baß«, darunter eins über einen »Graun'schen Baß«, in Ledebur's Katalog, dem ein von Schulz angefertigtes Verzeichnis zugrunde lag[1]). Anscheinend sind sie niemals veröffentlicht worden. Die »Six pièces pour le clavecin« sind dagegen seine erste gedruckte Arbeit.

Diese Werke Schulzen's zeigen uns ihn noch wenig in seiner späteren Eigenart. Anders verhält es sich mit sechs Gesängen aus einer unvollendeten Operette: *Clarissa oder das unbekannte Dienstmädchen.*

Mit diesem Werke war, wie Reichardt berichtet, Schulz gerade beschäftigt, als Reichardt 1775 nach Berlin kam, und Schulz vollendete das Werk nicht, weil ihm die Texte zu schlecht waren[2]). Die genannten sechs Gesänge daraus hat er dann später in den »Liedern im Volkston« von 1782 und 1785 II. abdrucken lassen. Sie müssen für eine Betrachtung Schulz' als schaffenden Künstler, die hier nur in ganz engen Grenzen geschieht, den Ausgangspunkt bilden, wobei allerdings mit der Möglichkeit zu rechnen ist, daß mit ihnen in dem zehnjährigen Zeitraum bis zu ihrer Veröffentlichung Veränderungen vorgenommen wurden.

Daß Schulz sich Mitte der siebziger Jahre des Jahrhunderts dem Singspiel zuwandte, ist zunächst überhaupt bedeutsam. Es lag für ihn nahe, sich in dieser Gattung zu versuchen, da das Singspiel damals in Berlin auf der Bühne der Döbellin'schen Truppe seine ausgesprochene Pflege fand. Aber auch ein innerer Grund bestimmte Schulz dazu. Wie er am Ende seines Lebens erzählt[3]), fühlte er sich immer zu schwach, den großen Meistern der großen Kunst, die Kirnberger's Götter waren, nachzuarbeiten, und ging lieber dem »Leichten und Populären« nach. Um diese Zeit muß diese entscheidende Wendung eingetreten sein.

---

1) Schulz selber hat zu den Trios bemerkt: »Kirnberger hatte einer Schülerin ein Graun'sches Trio ganz mechanisch akkompagnieren gelehrt, und da diese es bald müde ward, immer ein und dasselbe zu hören, so komponierte ich über diesen Baß ein zweites Trio, ward aber durch andere Arbeit daran gehindert«.

2) Nach Reichardt, a. a. O.

3) Siehe oben S. 184.

Es handelt sich in dieser *Clarissa* um den Text eines gewissen Bock. Es ist derselbe Text, den der spätere Kapellmeister am Kgl. Nationaltheater zu Berlin, Joh. Chr. Frischmuth komponierte[1]), dessen Werk am 26. Mai 1775 in Berlin zum ersten Male aufgeführt wurde. Diese Tatsache hat wohl auch Grund zu der Annahme gegeben, daß die damals aufgeführte *Clarissa* von Schulz herrühre[2]).

Um dieselbe Zeit war Schulz, wie bemerkt, mit seiner Clarissa beschäftigt[3]). Die Wahl gerade dieses Stückes[4]), dieser Piècen, dieser Nuancen des »Leichten und Populären«, erscheint charakteristisch schon für den ganzen Schulz, und es ist nicht ohne Bedeutung, daß Schulz die sechs damals komponierten Stücke für wert erachtete, später in seinen »Liedern im Volkston« zu stehen; ja eines der Stücke (»Der Landmann hat viel Freude«) ließ er sogar von Voß vervollständigen: Voß mußte noch einige Strophen hinzudichten.

Es sind auch dichterisch wirkliche Lieder, die Schulz in schlichte, liedmäßige Sätze kleidet. Damit stellt er sich entschieden auf den Boden der Hiller-Weisse'schen Richtung, und bleibt vom französischen, italienischen, österreichischen Singspiel und anderen deutschen Spielarten der Gattung, die damals in Berlin florierten, unberührt.

Wie verhältnismäßig bedeutend aber gleich seine künstlerische Persönlichkeit in die Erscheinung trat, das lehrt ein Vergleich mit der Frischmuth'schen Komposition, die im ganzen auf demselben Boden steht wie die Schulz'.

Gleich das erste der sechs Schulz'schen Stücke, »Hans war des alten Hansen Sohn«, eine Art komisch-räsonierende Ballade mit recht platter Moral, zeigt Schulz' Überlegenheit.

Das Schulz'sche Lied, an sich keineswegs eine bedeutende Komposition, zeigt im wesentlichen schon die Gesetze jenes neuen Liedstiles, den man als den »neuklassischen« zu bezeichnen pflegt. Es ist eine offene Frage, ob dieser Stil durch die Gesetze der neuen klassischen deutschen Dichtung, wie sie sich namentlich in Goethe's Lyrik zeigt, entscheidend beeinflußt wurde, oder ob Dichtung und Musik jede selbständige Wege gingen[5]). Hier, in den Clarissa-Liedern, liegt ein entscheidender unmittelbarer Einfluß der Dichtung jedenfalls nicht vor, und man kann wohl annehmen, daß es Schulz' Verdienst ist, die in Haydn's instrumentalen Werken schon zehn Jahre früher ausgeprägten Elemente des neuklassischen Stiles auf das Lied energisch übertragen und somit die Eroberung der neuen Dichtkunst durch eine adäquat musikalische Kunst entscheidend mit vorbereitet zu haben[6]).

Schulz' erstes gedrucktes Liederwerk, die »Gesänge am Klavier« erschien im Jahre 1779.

---

1) Nach v. Ledebur, Tonkünstlerlex. Berlins.
2) So bei Friedlaender, Das dt. Lied usw., I, S. 258.
3) Reichardt, a. a. O.
4) Der verbindende Text fehlt auch bei Frischmuth (Ms. d. Berl. K. Bibl.), so daß man sich kein vollständiges Bild des ganzen Werkes machen kann.
5) H. Riemann, Kl. Handbuch d. Musikgesch, S. 198/99.
6) Namentlich in der Zusammenziehung gleicher oder ähnlicher Motive auf bestimmte Stellen, die zueinander in einem bestimmten Abhängigkeitsverhältnis stehen, zeigt sich ein der »altklassischen« Kunst, die es liebte, durch das ganze Tonstück hindurch Motive und Motivteile beständig durcheinander zu kombinieren, entgegengesetztes neues architektonisches Prinzip. Man kann aber von »architektonischen« Neuerungen Schulz' (H. Kretzschmar, Gesch. d. neuen dt. Liedes, S. 256) wohl nur in dem im Text angegebenen Sinne sprechen.

H. Kretzschmar[1]) nimmt zwar an, daß Schulz bereits um das Jahr 1775 mit Liederdrucken hervortrat, mit denen er, neben Reichardt und André, die etwa um dieselbe Zeit mit Liedern auf dem Plan erschienen, sofort die stärkste Aufmerksamkeit erregt habe. Liederdrucke von ihm sind aber vor 1779 nicht nachweisbar[2]), und so kann man wohl auch nicht mit Bestimmtheit sagen, daß André und Reichardt in ihren Anfängen in der Weise von Schulz abhängig sind, wie Kretzschmar annimmt, und der Anteil, den Schulz an dem Zustandekommen des Stiles der zweiten Berliner Liederschule in entscheidender Weise haben soll[3]), kann nicht als ganz so bedeutend angesehen werden. 1779 stand jedenfalls André bereits als fertige Individualität da; ja nach Kretzschmar[4]) bezeichnen seine »Lieder und Gesänge am Klavier« (1779) bereits einen, wenn auch nur vorübergehenden Rückschritt. Wahrscheinlich regten sich alle drei Männer, die seit 1777 in einer Stadt lebten[5]), im persönlichen Verkehr einander an, und wurden sich gegenseitig viel schuldig.

Die »Gesänge am Klavier« von 1779 zeigen uns nun Schulz zum ersten Male als Komponist von Werken der hervorragenden Dichter der Zeit.

Bereits für das Jahr 1773 hat Reichardt berichtet[6]), Schulz habe eine nicht geringe literarische Bildung gehabt. Die Liederkomposition hatte, wie er am 12. Mai 1780 an Voß schreibt, »jederzeit viele Reize« für ihn gehabt; und wie er am 28. Oktober 1785 an Fr. W. Rust schreibt[7]), die Singekomposition fiel ihm von Jugend auf immer leichter wie die Instrumentalkomposition. Also wird man annehmen dürfen, daß Schulz neue poetische Erscheinungen eifrig daraufhin studiert hat, gute, ihm gemäße Texte für Lieder zu finden.

In die siebziger Jahre fällt nun das Aufblühen der volkstümlichen Richtung in der Poesie. Schulz' Verhältnis dazu hat C. Klunger in seiner Schrift »J. A. P. Schulz in seinen volkstümlichen Liedern«[8]) im I. Kapitel eine Reihe von Betrachtungen gewidmet. Ich begnüge mich hier damit, die Vermutung aufzustellen, daß Schulz von vornherein sich dieser volkstümlichen Richtung zwar im ganzen ergab, ihr aber doch mit

---

1) Gesch. d. neu. dt. Liedes, S. 280.

2) Die im Katalog der Lübecker Stadtbibliothek S. 16 aufgeführte Sammlung von »Sing- u. Klavierstücken« von 1776 soll ein Stück auch von Schulz enthalten. Ich weiß nicht, ob es J. A. P. Schulz ist, und ob es sich um ein Sing- oder ein Klavierstück handelt.

3) a. a. O., S. 301/302.

4) a. a. O., S. 299.

5) Reichardt schon seit 1775; André war seit 1777 Kapellmeister der Doebbelin'schen Truppe.

6) Schulz-Biographie.

7) Abgedruckt bei Hosäus, Fr. W. Rust (1882).

8) Leipz. Inaug.-Dissert. 1909.

einem persönlich ganz bestimmten Standpunkt gegenübertrat. In dem erwähnten Brief an Voß vom 12. Mai 1780 heißt es in diesem Sinne:

»ich bin immer arm an guten Texten gewesen, nicht alle Lieder sind mir sangbar«.

Dies erklärt auch den verhältnismäßig kleinen Umfang, den die Gesänge am Klavier von 1779 angenommen haben. Die Wahl, die Schulz hier getroffen hat unter den volkstümlichen Liedern, ist sehr bezeichnend für ihn: das tritt um so mehr hervor, wenn man vergleicht, was sich andere Komponisten unter den Produktionen derselben Dichter ausgesucht haben. Als Muster für ein Gedicht nach seinem Geschmack bezeichnet Schulz selber Voß gegenüber (a. a. O.) »das allerliebste Lied, wozu ich mit so vieler Lust die kleine Melodie gesetzt habe«: »Beschattet von der Pappelweide« (Voß)[1]. Also ein Gedicht, das Naivetät, Unschuld, Primitivität der Empfindungen mit idyllenhafter episch-anschaulicher Naturbeschreibung verbindet.

Von den deutschen Gedichten der Sammlung waren die Claudius'schen »Ach Gottes Segen über dir« und »Bekränzt mit Laub« im Voß'schen Almanach, Jahrg. 1775/6, im Jahrg. 1776/7 das Bürger'sche: »Mein Trautel hält mich für und für«, im Jahrg. 1777/8, »Ich danke Gott« und »Sie haben mich dazu beschieden«, der Voß'sche »Reigen«, von Overbeck »Blühe liebes Veilchen«, von Hölty »Beglückt, beglückt wer die Geliebte findet« zum ersten Male gedruckt. Daneben kommt als Quelle in Betracht der Göttinger Musenalmanach: das Gedicht von Claudius »Ich war erst sechzehn Jahr alt« erschien dort im Jahrgang 1771. Die übrigen Gedichte von Claudius, Bürger, Klopstock, Burmann fanden sich in den Werken dieser Dichter; die Claudius'schen im »Wandsbecker Boten« (1770/1), den Schulz nach seinem Briefe an Voß vom 12. Mai 1780 »beinah auswendig« wußte.

Der Voßische Musenalmanach zeigt sich also schon in den »Gesängen am Klavier« als eine ergiebige Fundgrube für Schulz.

Bezeichnend ist, daß Schulz damals noch ausländische Gedichte brachte. Verse von Metastasio, Berquin, Beaumarchais, Sauvigny sind vielleicht mit Rücksicht auf die Hofkreise in die Sammlung aufgenommen, in denen Schulz damals viel verkehrte; das Exemplar der »Gesänge« der Berliner Kgl. Bibliothek ist von Schulz eigenhändig der Prinzessin Friederike Charlotte von Preußen gewidmet[2]. Die ausländischen Stücke finden sich in den »Gesängen am Klavier« noch mit den deutschen untermischt; in den späteren Sammlungen, in denen sie sich übrigens bis auf die Ariette der Rosine aus dem *Barbier von Sevilla* nicht wieder abgedruckt finden, hat Schulz dann immer eine eigne Rubrik für »The-

1) Zuerst gedruckt im Voß. Musenalmanach 1781.

2) Die Prinzessin war die älteste Tochter Friedrich Wilhelm's II (geb. 1763) und nach Gerber (N. T. L., Art. Joh. Chr. Franz) eine gute Sängerin. Es ist sehr leicht möglich, daß Schulz ihr Lehrer war, da er damals in Diensten ihrer Mutter, der Kronprinzessin, stand.

atergesänge«, und hier stehen dann die französischen Stücke aus seinen dramatischen Werken.

Zur Zeit der Abfassung der »Gesänge am Klavier« war Schulz noch »Directeur de Musique« (seit Ostern 1776)[1] an dem damals neu eröffneten Kgl. französischen Theater. Diese Stellung nahm er bis zur Auflösung des Theaters im Jahre 1778 ein. In dieser ihm von Reichardt verschafften Tätigkeit[2] hatte er dreimal wöchentlich[3] französische Operetten zu dirigieren. Reichardt berichtet uns, daß besonders Grétry's Werke innerhalb des Repertoires des Theaters Eindruck auf Schulz machten, und präzisiert dies dahin, daß »die große Naivität, die feine geistreiche, oft selbst witzige Behandlung der Worte, Charaktere und Situationen Schulz an Grétry's besseren Arbeiten so sehr ergötzt habe, daß er ihm die größten Unkorrektheiten, Leeren und Trockenheiten gerne zugute hielt.« In der intimen Bekanntschaft mit den Werken, aus denen das Repertoire des französischen Theaters sich bildete, vor allem denen Grétry's, erblickte Reichardt einen Hauptgewinn der neuen Stellung für Schulz[4].

Der Reflex von Grétry's Werken (Grétry befand sich in den siebziger Jahren des Jahrhunderts gerade im vollen Flusse seiner Entwicklung und hatte seit 1768 fast jährlich neue komische Opern erscheinen lassen) äußert sich nun bei Schulz nicht nur in den Gesängen von 1779, sondern vor allem in der von Grétry bevorzugten Gattung. 1779 verfaßte Schulz für die damalige Kronprinzessin von Preußen, die Gemahlin des spätern Königs Friedrich Wilhelm II., eine geborene Prinzessin Friedrieke Luise von Hessen-Darmstadt, zum Geburtstage des Kronprinzen ein dramatisches Werk komischen Genres, das den Titel trägt:

»*Musique de l'Impromptu en vers, Cômédie, melée d'ariettes, composée par ordre de Son Altesse royale Madame la Princesse de Prusse, pour célébrer le jour anniversaire de la naissance de son Altesse royale Monseigneur le Prince de Prusse*[5]«.

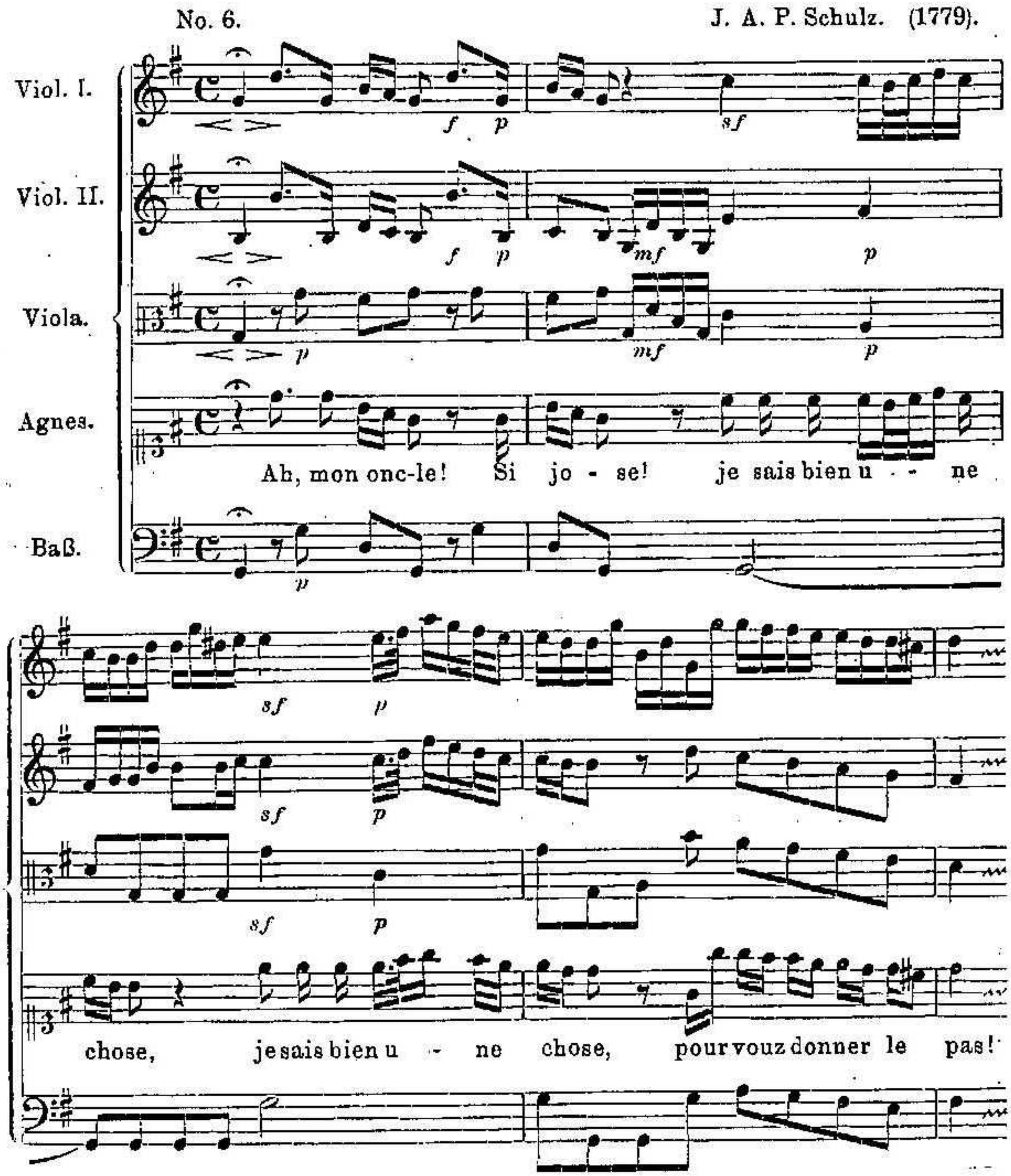
Es handelt sich, wie bei den meisten Grétry'schen Werken, um ein gesprochenes Stück mit Gesangseinlagen. Es kommen für diese dieselben Formen vor, wie zumeist in den Grétry'schen Singspielen: Arien, Arietten, Duette, Terzette, ein Finale. Auch die Anlage dieser Formen erinnert an Grétry: doch ist Schulz weit entfernt, die Feinheiten Grétry's zu erreichen, namentlich was die Behandlung des Orchesters angeht. Die vollendete Art und Weise, wie bei Grétry Orchester und Singstimmen zu einer Einheit verschmolzen sind, wobei das Orchester doch seine Selbständigkeit wahrt und das Ganze zusammenhält, die feine Wahl bald dieser, bald jener Kombination von Instrumenten, der Vergrößerung und

---

1) Vossische Zeitung v. 13. Februar 1777.
2) Siehe Schulz-Biographie.
3) Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte Berlins, 1781, S. 144 f.
4) Schulz-Biographie.
5) Siehe Schulz' Manuskript auf der kgl. Hausbibliothek zu Berlin.

Verkleinerung des Klangkörpers je nach dem Inhalte der Worte und der architektonischen Stellung im Aufbau, endlich die respektablen Ansätze zu thematischer Arbeit innerhalb des Orchesters finden sich bei Schulz noch nicht. Dazu kommen nationale Stilverschiedenheiten: das Geistreich-Pointierte bei Grétry, das zum Ausdrucke kommt in dem Spielen mit dynamischen Gegensätzen, in Kombination mit überraschenden Harmoniewendungen, seine graziöse Leichtigkeit, die sich zeigt in seiner Vorliebe für diminuierendes Mitgehen mit der Singstimme im Orchester, sticht ab gegen das mehr deutsche Sinnig-Ernste bei Schulz, mit seinem gewichtigeren Charakter. Wie er damals schrieb, davon mögen anbei ein paar Takte eine Vorstellung zu geben versuchen:

No. 6. J. A. P. Schulz. (1779).



Eigentliche Liedsätze finden sich im »Impromptu« gar nicht. Koloraturen werden wie bei Grétry nicht verschmäht, obgleich das Stück zum Teil für eine Darstellung durch Dilettanten berechnet war: die Handschrift zeigt noch, von Schulz eingetragen, die Verteilung der Rollen; mehrere adelige Damennamen finden sich, und die beiden Arien der Egerie sind der Kronprinzessin selbst vorbehalten. Schulz leitete damals das Privattheater dieser Fürstin[1]); und er hatte diese Stellung übernommen, nachdem durch Dekret Friedrichs d. Gr. vom 30. 3. 1778 das französische Theater infolge des Ausbruches des Bayrischen Erbfolgekrieges aufgelöst wurde, und eine Bewerbung um das Kantorat der St. Petri-Kirche zu Berlin vergeblich geblieben war[2]).

Die Stellung am französischen Theater war für Schulz aus mehr denn einem Grunde instruktiv gewesen. Die Kapelle daselbst, die dreimal in der Woche für das Publikum, im übrigen aber für Hoffestlichkeiten zu spielen hatte[3]), war auf eine Anregung Reichardt's hin gegründet worden und spielte seit dem April 1776 im neuerbauten Kgl. Theater auf dem Gensdarmenmarkt[4]). Schulz als »Maître de Musique« stand Johann Böttcher als »Anführer«[5]) des aus 17 Personen bestehenden Orchesters zur Seite. Dieses war zusammengesetzt aus »vielen geschickten, zum Teil noch jungen Musikern in Berlin, die man in dem großen königlichen Orchester, dessen Anzahl sehr beschränkt war, nicht anbringen konnte[6])«. Nach Reichardt's Worten sollte diese Kapelle »eine Art Pflanzschule für das große königliche Opernorchester, in welchem sich viele bejahrte Künstler befanden«, werden. Die Orchestermitglieder waren nach Reichardt »größtenteils junge lebhafte Leute, die nie oder selten zusammen gespielt hatten«, und die französischen Sänger und Sängerinnen waren eigentlich gar keine solchen. Mit diesen problematischen Kräften hatte Schulz die Rollen einzustudieren. Doch gab ihm dies Gelegenheit, sein Talent im Unterrichten und seine unermüdliche Geduld zu zeigen und zu üben, Dinge, deren er später noch oft benötigen sollte. Er wußte sich bei den Sängern sowohl wie bei den Spielern sehr beliebt

---

1) Autobiographie.

2) C. Sachs, Musikgeschichte der Stadt Berlin, S. 178.

3) u. 4) Reichardt's Schulz-Biographie und Plümicke, Entwurf einer Theatergeschichte Berlins 1781, S. 144 f. Eröffnet wurde das Theater mit *Polieuct* von Corneille und *La servante maîtresse* von Pergolese. Über das Repertoire siehe oben S. 181, wobei noch nachzutragen ist, daß auch Divertissements und Kinderballette gegeben wurden.

5) Unter den bei v. Ledebur (Tonkünstlerlexikon Berlins) angeführten Künstlern dieses Namens kann der Zeit und Beschäftigung nach nur dieser in Frage kommen. Ledebur entscheidet sich selbst dafür. Er wurde später Kammermusikus und Violinist an der Kgl. Kapelle und leitete mit E. Benda u. C. L. Bachmann zusammen die »Liebhaberkonzerte« in Berlin.

6) Schulz-Biographie.

zu machen[1]) uud brachte gute Leistungen zustande. Reichardt rühmt besonders eine Aufführung seines Melodrams *Procris und Cephalus*. Diese fand in französischer Sprache im Palast des Übersetzers, des Herzogs Friedrich von Braunschweig statt, der dem Kronprinzen von Preußen damit ein Fest geben wollte; die Musiker des französischen Theaters spielten, Schulz dirigierte und brachte das manche Schwierigkeiten bietende Werk nach nur wenigen Proben überraschend gut heraus.

Aufführungen in Privathäusern unter Schulz' Leitung fanden überhaupt noch öfters statt; Reichardt berichtet z. B. von einem Konzert im Hause des englischen Gesandten zu Berlin in kleinerem Rahmen, wobei nur zwei Violinisten, ein Bratschist und ein Violoncellist mitwirkten, und wobei Schulz seine Geistesgegenwart und Menschenkenntnis zeigen konnte[2]).

Am Privattheater der Kronprinzessin, in deren Dienst Schulz dann 1778 trat, hatte er Aufführungen von »anfangs kleinen, dann immer größeren« französischen Operetten durch Damen der Hofgesellschaft zu leiten. Er mußte mit denselben die Rollen einstudieren; täglich fanden Versammlungen bei der Kronprinzessin statt, und er war vollauf beschäftigt. Nach Beendigung des Bayerischen Erbfolgekrieges (1779) löste sich das Privattheater der Kronprinzessin zwar auf, doch blieben die Übungen bestehen, und Schulz mußte dreimal die Woche nach Potsdam fahren, um sie zu leiten[3]).

Die Berliner Jahre, und wie man sagen kann, Schulz' Bildungsjahre fanden ihren Abschluß dadurch, daß Prinz Heinrich von Preußen, der Bruder Friedrichs d. Gr., der einige Vorstellungen des Privattheaters der Kronprinzessin mit angesehen hatte, Schulz für sein Rheinsberger Theater verpflichtete. Schulz trat die neue Stellung am 1. April 1780 an.

III.

Der Hof, den sich der Prinz in Rheinsberg i. d. Mark in seinem an See und Park gelegenen Schlosse hielt, war aus fremden Kavalieren, einigen Militärs, dem Dienstpersonal, sowie Musikern und Schauspielern zusammengesetzt.

---

1) Wie Reichardt a. a. O. berichtet, soll Schulz sogar allzusehr an dem ungebundenen Leben der Künstler teilgenommen haben, so daß seine Freunde um seine Gesundheit besorgt waren.

2) Ursprünglich nur zur Begleitung einer Sängerin bestellt, wußte er aber, obwohl gänzlich unvorbereitet, mit seinen Musikern dennoch auch der Instrumentalmusik gerecht zu werden, indem er ein Trio von Stamitz mehrmals hintereinander spielen ließ, bald schnell, bald langsam, bald mit diesem, bald mit jenem Affekt, so daß die Zuhörer glaubten, Stücke verschiedener Komponisten zu hören.

3) Selbstbiographie.

Die Rheinsberger Kapelle hatte schon unter Friedrich d. Gr. bestanden, und ein Mann wie Joh. Gottl. Graun war ihr Mitglied gewesen. Später fungierte Joh. Pet. Salomon darin als Konzertmeister bis zu dem Zeitpunkte, wo sie vom Prinzen vorübergehend aufgelöst wurde[1]. Nach dieser Auflösung stand bei der Neueinrichtung[2] nur ein geringer Etat zur Verfügung, und aus diesem Grunde gehörten ihr, als Schulz sie übernahm, nur der Konzertmeister Joh. Wilh. Matthes[3], der Kontrabassist Sievert, der Kammermusikus J. Horzizki[4], sowie sechs Hautboisten und Waldhornisten an, die aber keine Berufsmusiker, sondern Hausoffizianten waren. Eigentliche Sänger und Sängerinnen gab es nicht, vielmehr mußten die Schauspieler und Schauspielerinnen (vier Damen und drei Herren) als solche fungieren[5].

In seiner neuen Stellung bezog Schulz ein Gehalt von 800 Talern, freie Wohnung, täglich $1^1/_2$ Tragen Holz, täglich ein Wachs- und Talglicht und jährlich ein Kleid[6]. Der eigentliche Hofdienst begann im März und endete mit dem November. Er war häufig unterbrochen. Von Dezember bis März genoß Schulz jede Freiheit[7]. In der »Saison« hatte er einzustudieren, zu dirigieren und zu komponieren. Es kam hauptsächlich dramatische Musik in Frage für das neben dem Schlosse, in einem Anbau des einem Seitenflügel desselben parallel gelegenen sogenannten »Kavalierhauses« sich befindende Theater, das mit einem kleinen Logenhaus ausgestattet ist; der Raum für das Orchester ist vertieft, die Bühne ist geräumig und hoch[8]. Konzerte fanden statt in dem von Friedrich d. Gr. angelegten, mit erlesenem Geschmack ausgestatteten Konzertsaal im Schlosse selbst. Es wurden jedoch nur »drei bis vier erbärmliche« jährlich vom Prinzen darin veranstaltet, wenn eine Sonntagsvorstellung ausfallen mußte: der Prinz wollte der Kosten wegen von

---

1) Krauel, Prinz Heinrich v. Preußen i. Rheinsberg, Hohenzollern-Jahrbuch, 1902, S. 24. Die Ursache der Auflösung war der bayr. Erbfolgekrieg.

2) Im Jahre 1779.

3) Matthes ist nach Gerber (N. T.-L.) 1748 geboren und war ein »sehr fertiger und solider Violinist, der sich besonders durch einen schönen, vollen Ton auf seinem Instrumente auszeichnete«.

4) Horzizki lebte (nach v. Ledebur's Berliner Tonkünstlerlexikon) von 1757 bis 1837. Seine Gattin war Sängerin unter Schulz.

5) Acta zur Rheinsbergischen Schloßfeuerung u. das f. d. Hofstaat bestimmte Brennholz, 1783/6, Litt. R. Fach XXI, die mir durch die Freundlichkeit des Herrn Oberförsters v. Bruchhausen zugänglich gemacht wurden. Sie bilden leider die einzige Quelle für die Rheinsberger Verhältnisse; das Schloßarchiv enthält keinerlei sonstige Nachrichten aus dieser Zeit. Forkel zählt im Mus.-Almanach 1782, S. 149 die Kapellmitglieder auf; es sind nach ihm 13, statt der in den Brennholzlisten erwähnten 11, darunter auch zwei Flötisten. Die Notiz über die Sänger nach Reichardt, Schulz-Biographie.

6) Brief Schulz' an Voß vom 29. Januar 1784, sowie Brennholzlisten.

7) Brief an Voß vom 29. Januar 1789.

8) Außer diesem Theater befindet sich noch ein Naturtheater im Parke, auf dem im Sommer bisweilen gespielt wurde.

einem Auftreten fremder Virtuosen nichts wissen[1]). Immerhin gab es Ausnahmen: Friedr. Ludw. Dulon spielte z. B. im September 1782 durch Schulz' Vermittelung bei Hofe[2]).

Der Prinz bereitete vor allem der französischen Musik eine Stätte. Die Schauspieler und Schauspielerinnen, die er sich hielt, waren Franzosen, desgleichen ein Teil der Kavaliere, mit denen er sich umgab. Was der Prinz aufführen ließ, waren vielfach Werke, die damals in Paris neu herausgekommen waren und von denen alle Welt sprach. Sacchini, Piccini, sowie die Meister des französischen Singspiels beherrschten das Repertoire; aber auch Gluck kam zu seinem Rechte: am 9. Mai 1783 wurde die *Iphigenie auf Tauris* aufgeführt. Neben diesen Werken gelangten Schulz' eigene Kompositionen zu Worte.

Die Texte, die Schulz auf Befehl des Prinzen in Musik setzen mußte, entsprachen den französierenden, von Pariser Ereignissen beeinflußten Neigungen desselben. Außer einer Reihe »großer und kleiner« Gelegenheitsmusiken, die der Vergangenheit verfallen sind[3]), kommen hier in Betracht innerhalb des komischen Genres *La Fée Urgèle ou ce qui plaît aux dames* von Charles Simon Favart, dem damals so beliebten Operettendichter; innerhalb der Gattung der Opera seria die Chöre zu Racine's *Athalia* (Gossec's Athalia-Chöre zu Versailles aufgeführt regten wohl den Prinzen zu seinem Befehl an), sowie Michel Sedaine's *Aline, reine de Golconde.*

Schulz, neben dem gelegentlich auch Franziskus Horzizki, der Bruder des genannten J. Horzizki, als Komponist für den Bedarf des Prinzen auftrat[4]), stand dem französischen Geschmack des Prinzen keineswegs

---

1) Selbstbiographie Schulz'.
2) Leben und Meinungen, S. 238.
3) Autobiographie. Leider hat sich außer den gleich aufzuzählenden dramatischen Werken aus der Rheinsberger Zeit Schulz' nichts erhalten. Es wird Schulz noch zugeschrieben die komische Oper: *Le barbier de Séville* (Gerber, a. a. O. Riemann, Opernhandbuch, Clément-Larousse, *Dictionnaire*, Friedlaender, a. a. O., S. 255). Als Aufführungsjahr wird von den Genannten 1786 angegeben, als Entstehungszeit von Friedlaender »wahrscheinlich die Zeit von 1776—1779«.
Vielleicht stammt auch eine *Hochzeit des Figaro* aus der Rheinsberger Zeit, wenn ein solches Werk überhaupt von Schulz jemals geschrieben wurde. H. Kretzschmar, Gesch. d. n. dt. Liedes, S. 303, spricht von »mehreren Stücken« aus der »Hochzeit d. Figaro«, weil eine Sammlung »Lieder und Gesänge beym Klavier« aus berühmten Operetten italienischer, französischer und deutscher Komponisten, die zu Kopenhagen erschien (ohne Jahreszahl), von Schulz den Gesang »Klarer Quell, geliebter Hain« als Lied des Cherubim aus der angeblichen »Hochzeit des Figaro« enthielt.
Der Rheinsberger Zeit möchten (des französischen Titels wegen) noch angehören ein »Epilog« *La verité* (hls. K. Bibl. Kopenhagen), sowie eine Arie *Moi seule au temple de Mémoire*, die Eitner namhaft macht (Abschrift K. Wiener Hofbibliothek). Über die letztere siehe S. 223.
4) Fr. Horzizki war Geheimsekretär des Prinzen (etwa 1755—1805) und nach Gerber ein »ebenso erfindungsreicher, wie geschmackvoller« Komponist, der Singspiele und Opern schrieb, wie *Titus*, *Soliman*, *Oreste*, *Le maître de Musique* usw., die der Prinz gedichtet hatte und auf seine Kosten drucken ließ. Ihr Verbleib ist unbekannt.

freundlich gegenüber. In einem Briefe an Voß vom 12. Mai 1780 spricht er von der »oft sauren Arbeit, über französische, oft nonsensikalische Theaterstücke Noten zu schreiben, wofür er in Rheinsberg eigentlich bezahlt werde«. Ein andermal schreibt er (23. Juni 1783) an Voß, »warum soll ich, da ich ein Deutscher bin und in Deutschland lebe, für Franzosen arbeiten, die von mir nichts wissen?«. Häufige und sonderbare Theatergeschäfte nennt er seine Tätigkeit in einem Briefe an Fr. W. Rust vom 28. Okt. 1785.

Das letzte deutsche Werk Schulz' waren die »Gesänge am Klavier« von 1779 gewesen. Ihr Erfolg konnte ihn nur ermutigen, auf dieser Bahn fortzuschreiten. Darin wurde er aber nun aufs entschiedenste bestärkt durch den Dichter Joh. Heinr. Voß, dem Haupte des Göttinger »Hains«, zu dem er, seit dem Frühjahr 1780, in immer engere Beziehungen trat. Voß wurde der Lieblingsdichter Schulz', sein jährlich erscheinender »Almanach« wurde der Ort, wo Schulz vielfach seine Lieder, die dann in den Sammlungen vereinigt und bereichert aufs neue erschienen, zuerst veröffentlichte; und wie Voß persönlich und in seinen Briefen auf Schulz wirkte, wird das Folgende verschiedentlich dartun.

Voß und Schulz waren zwei ähnlich angelegte Naturen. Wie sehr sie sich verstanden, läßt sich jetzt durch die im Vorwort erwähnte Albers'sche Eruierung von 74 Briefen Schulz' an Voß genau erkennen. Vorher waren nur die Briefe Voß' an Schulz bekannt. Voß war nicht ganz ohne musikalische Bildung. In seinem Hause wurde auch musiziert, und der Gedanke hieran war für Schulz, wie er einmal schreibt, ein anregender und beglückender: Voß und seine Gattin Ernestine, geb. Boie, zu der er bald auch in ein herzliches Verhältnis kam, waren sein ideales Publikum. Die Beziehungen begannen damit, daß Schulz Voß seine »Gesänge am Klavier« zusandte. Dieser antwortete am 10. April 1780 mit warmer Zustimmung, und das Band war angeknüpft. Schulz' Erwiderung auf diesen Brief ist bezeichnend:

»Ich bildete mir nicht ein«, schreibt er, »als ich auf den Einfall kam, einige der besten Lieder unseres Jahrhunderts nach meiner Weise zu singen, daß ich mir dadurch den Beifall und die Achtung eines Mannes erwerben würde, dessen Talente ich schon so lange so vorzüglich hochschätze, dem ich so manche angenehme Stunde meines Lebens zu verdanken habe, und dessen Freundschaft ich mir schon lange erbeten haben würde, wenn ich nur etwas an mir hätte entdecken können, wodurch ich mich darum verdient machen könnte. Jetzt aber, da ich weiß, daß sie musikalisch sind, ergeht diese Bitte in ihrer ganzen Stärke an Sie, und nun glaube ich fast ein Recht an Ihre Freundschaft zu haben, weil ich imstande bin, Ihren Geist in müßigen Stunden mit meinen geringen musikalischen Ausarbeitungen unterhalten zu können. Das ist mir höchst angenehm, und ich danke Ihnen recht sehr, daß sie mir so angenehm zuvorgekommen sind.«

Dann legt Schulz ein Glaubensbekenntnis ab:

». . . Ich wüßte nicht, was mich . . . mehr erquicken könnte, als ein Lied in meiner Muttersprache mit Herz und Mund zu singen. Aber ich bin so arm an Texten, daß ich hier nicht einmal schlechte Lieder besitze. Schicken Sie mir doch von Zeit zu Zeit, guter lieber Herr Voß, o schicken Sie mir alles, was Sie in dieser Art gemacht haben oder was Sie wollen. Wenn Claudius doch auch so wollte! Wie gern wollte ich sie alle in Musik setzen! . . . Ich will Ihnen meine Melodien dafür wieder schicken. Vielleicht erkennen Sie denn in einem oder dem anderen Gesange, daß ich mit Ihnen gleichgefühlt habe. O! das wird mich so glücklich machen! . . . Damit ich künftig Ihre Briefe eher und sicherer erhalte, muß ich wegen Menge Schulze, die es hier und allenthalben in Deutschland gibt, meiner Eitelkeit zuwider, gestehen, daß, so sehr ich auch wünschte, einst Liedermann des Volks genannt zu werden, ich bis jetzt noch nicht weiter, als bis zum Kapellmeister S. Kön. Hoh. des Prinzen Heinrich von Preußen gekommen bin«.

Voß willfahrte Schulz' Bitte, und in den nächsten Jahren ließ nun Schulz zwei Gedichte von sich selbst, die Voß seinem ersten Briefe an Schulz beigelegt hatte, nämlich »Euch ihr Schönen«[1]) und »Beschattet von der Pappelweide«, im Almanach 1781 erscheinen. Sie hatten Schulz' ganzes Entzücken erregt, und er komponierte sie im Verlauf des Sommers desselben Jahres 1780, obwohl er »an einer schmerzhaften Ohrenkrankheit über vier Wochen recht krank darniederlag« (Brief an Voß vom 13. 7. 1780) und »jetzt nicht einmal ein ganzes Orchester hören konnte«. Im Oktober 1780 übersandte Voß den fertigen Almanach und rühmte an Schulz' Liedern besonders, daß sie »ohne Zusatz des Modegeschmackes und der Virtuoseneitelkeit seien«.

Für den Almanach des folgenden Jahres 1782 steuerte Schulz zwei Lieder bei: »Seht den Himmel wie heiter« und »Des Lebens Tag ist schwer und schwül«. Das erste davon ist von Voß und trägt den Titel »Mailied eines Mädchens«. Am 10. Juni 1781 war es vollendet[2]). Für den Almanach von 1783 schrieb Schulz drei Lieder: »Sagt, wo sind die Veilchen hin«, »Das Frühjahr ist gekommen« und »Freund, ich achte nicht des Mahles«. Diese drei Stücke wurden am 7. Juli 1782[3]) an Voß abgesendet. Der Almanach des folgenden Jahres brachte den »Trost am Grabe«[4]); ferner die Lieder: »Komm Gärtner, dies heilige Dunkel der Eichen«, »Dem Kindlein, das geboren war«, »Der Abend sinkt, kein Sternlein blinkt«, »Es gibt der Plätzchen überall«.

Am 23. Juni 1782 hatte Schulz diese Lieder Voß zur Ansicht und Auswahl zugesendet, der darauf am 12. Oktober einen wertvollen Brief

---

1) Komponiert am 13. Juli 1780 (Brief von diesem Tage an Voß).
2) Brief an Voß von diesem Tage.
3) Brief von diesem Tage.
4) Es ist merkwürdigerweise in Schulz' Liedersammlungen nicht aufgenommen.

schrieb, in welchem er den Freund aufs neue ermahnte, gemeinsam mit ihm »der Natur treu zu sein und alles eitle Gepräng zu verachten«. Schulz' Antwort hierauf enthält die bemerkenswerten Sätze:

»Daß Ihnen die Wahl der Texte nicht durchgängig zu Dank ist — ja, mein lieber Hr. Voß, ich habe in der Dichterei nicht den geläuterten Geschmack, den Sie haben[1]). Wählen Sie mir nur Texte aus, und ich verspreche Ihnen, keine anderen in Musik zu setzen, als Sie sie gut finden.«

Obgleich nun Schulz in einem Briefe an Voß vom 16. August 1785 die Befürchtung aussprach, daß die Poesiegattung, die ihm gerade liege, könne aus der Mode kommen, setzte er seine Liederarbeit dennoch eifrig fort. In einem anderen Briefe[2]) meinte er, mit seinen Volksliedern sei er »immer so ziemlich zufrieden«, was er von seinen größeren Arbeiten nicht sagen könne; und es sei jedenfalls besser, »vollkommen oder groß im Kleinen zu sein, als mittelmäßig oder klein im Großen«. Am Schluß des Jahres 1784 finden wir Schulz wieder mit Liedern beschäftigt[3]); am 25. Febr. 1785 sandte er an Voß sechs neue Melodien, »die Frucht der neuen Versenkung in die Liederarbeit«. Neue Gedichte, die um diese Zeit von Voß herauskamen, begrüßte er mit Freude.

Die Lieder nun, die Schulz für den Voß'schen Almanach dieser Jahre schrieb, bilden den Grundstock seiner Sammlungen, durch die er erst in weiteren Kreisen bekannt und berühmt wurde.

Zunächst kommt die Sammlung von 1782 in Betracht. Sie trägt ihren berühmten Titel »Lieder im Volkston«, und vielleicht ist dieser Titel geschichtlich das Wichtigste daran. Er bedeutet die Manifestation des volkstümlichen Prinzipes auch von seiten der Musiker aus: in der Poesie war die volkstümliche Richtung bereits in den siebziger Jahren des Jahrhunderts zur entschiedenen Geltung gelangt. Wieder aber muß hier auf Voß hingewiesen werden als auf den Mann, der Schulz wohl hier am entscheidendsten beeinflußt hat Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, daß Voß am 4. März 1782, also kurz vor Erscheinen der »Lieder im Volkston«[4]) an Schulz geschrieben hatte:

»Ich halte Sie für den Mann, der die Musik, die jetzt bald als Seiltänzerin herumgaukelt, bald unter erlogener Simplizität ohne Kraft und Reiz dahin schleicht, zu ihrer hohen Bestimmung zurückzuführen, und, ohne Rücksicht auf die Abzäunungen der Klügler im alten Geschmack, neuen Geschmack,

---

1) Voß hatte das Gedicht von Clamer Schmidt »Komm Gärtner, dies heilige Dunkel der Eichen« beanstandet, das Schulz dann in seinen Sammlungen auch fortließ.

2) Zitiert bei Thrane, a. a. O., S. 181, Anm. 3, ohne Angabe des Adressaten.

3) Brief an Voß vom 5. Nov. 1784.

4) Schulz erwartete am 7. Juli 1782, wie er an diesem Tage an Voß schrieb, »mit jedem Posttage Exemplare«.

italienischem Geschmack und wie das Zeug weiter heißt, sein Auge unverrückt auf den Ton der Natur, den lebhaftesten, schärfsten Ausdruck jeder Leidenschaft, oder Empfindung heften wird«.

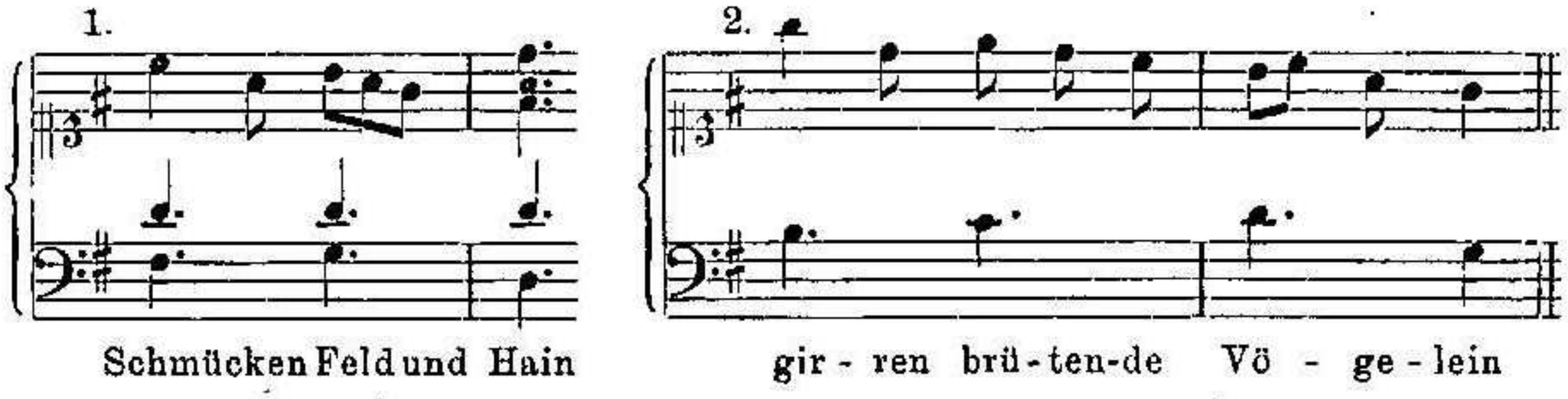
Schulz selber hatte seinen früheren Schüler aus Berlin, den späteren Rheinsberger Kapellmeister Bernhard Wessely[1]), um diese Zeit ermahnt, der »süßen, heiligen, gütigen und wohltätigen Natur«[2]) treu zu bleiben, damit seine künstlerischen Leistungen »ohne Schwulst und Prunk, leicht fließend und faßlich« seien und, ohne doch schal zu sein, »mit edler Simplicität« dahergingen »ohne Ziererey und Modegekräusel«. Auf die Sammlung selber einzugehen ist hier nicht der Ort. Nur so viel sei gesagt, daß von den bereits früher in den Almanachen erschienenen Liedern einzelne musikalisch verändert waren, wie z. B. das Voß'sche »Seht den Himmel wie heiter«[3]), einzelne wie »Reigen« und »Tischlied«

---

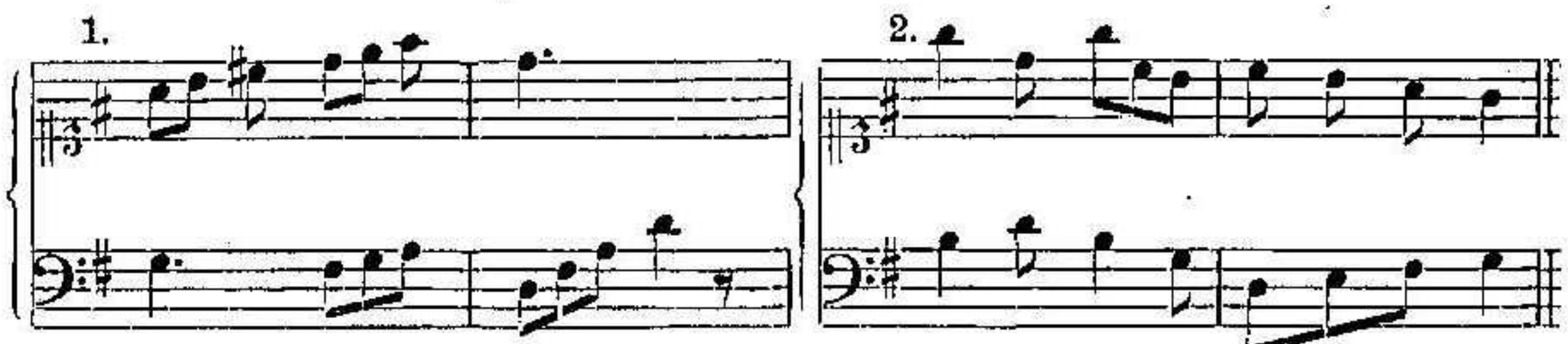
1) Lindner, Gesch. d. deutschen Liedes i. 18. Jahrh., druckt den die Mahnung enthaltenden Brief auf S. 128 ab und setzt seine Entstehung mit Recht in diese Zeit.

2) Man vergleiche hiermit das Stolberg'sche Gedicht »An die Natur«, das mit den Worten beginnt »Süße, heilige Natur«, und womit die »Lieder im Volkston« v. 1785 wie mit einem Programm eröffnet werden.

3) Schulz selber betrachtete dieses bekannter gewordene Lied als »im Zuschnitt verdorben« (an Voß 7. Juli 1782). Die Natur der Veränderungen erhellt aus einem Vergleich beider Fassungen. Die in Frage kommenden Stellen lauten im Almanach:



Sie heißen in der Fassung von 1782:



Also Veränderungen der Melodie (an den beiden Hauptabschnitten im 6. und 12. Takte) und des Basses. Die Fassung von 1782 verdient wohl den Vorzug: der Gedanke, die Modulation nach der Dominante schon auf dem *G* des Basses bei »schmücken« beginnen zu lassen, so, daß die neue Tonica auf Hain nun um so kräftiger, abschließender wirkt, ist neu; in der ersten Fassung nahm die Durchgangsdominante auf »schmücken« einen Teil dieser Wirkung vorweg. Die Melodie-

wurden vom Dichter umgestaltet, worüber die Vorrede berichtet. Die Zahl der Lieder wäre beinahe eine noch größere geworden, hätte nicht Voß einen Teil der Schulz zugedachten Lieder zu spät abgesendet[1]).

Voß nahm das neue Werk mit Begeisterung auf. Er schrieb[2])

»O machen Sie, Lieber, daß wir bald eine neue Sammlung bekommen. Sie sind der wahre Volkssünger! Aber, weil Sie es sind, so bitte ich Sie, komponieren Sie ja nichts, was nicht auch ohne Ihren Gesang hörbar ist, und auch das Hörbare mit Auswahl. Ihre Töne hat Ihnen Apoll zu edlen Zwecken gegeben, und Sie werdens bey ihm zu verantworten haben, wenn Sie auch nur einige verschwenden«!

Die Wirkung solcher Worte auf Schulz ist nicht zu unterschätzen!

Wie von Voß, so wurden Schulz' Bestrebungen begeistert auch von Reichardt aufgenommen.

»Diese Sammlung«, schrieb er[3]), »kann wahrlich Vieles dazu beytragen, daß unsere Nation von dem fremden, eitlen, üppigen Klingklang und Modesingsang zur Wahrheit und rührenden Einfalt zurückkehrt, und so wieder freudigen, wahren Genuß an der Kunst erhält. Herr Schulz ist vor hundert Anderen der Mann dazu, der, indem er, wo es sich mit gutem Gewissen tun läßt, mit dem Verwöhnten halben Weg geht auf ihrer Straße, sie so mit Lust und Liebe auf den besseren, edleren Weg der Natur ziehen kann . . .[4])«.

In das folgende Jahr 1784 fällt die Herausgabe der zweiten Auflage der »Lieder im Volkston« ersten Teiles mit der berühmten Vorrede; für den Almanach fielen zwei Lieder ab: »Wohl, wohl dem Manne« und »Lieblicher Knabe, ich wiege dich«. Die Neuausgabe erfolgte im Herbst des Jahres. Schulz trat an seinen Verleger Decker in Berlin heran, der »in alle seine Vorschläge einwilligte«, namentlich auch darin, daß die neue Ausgabe in zwei Teilen gedruckt werden sollte[5]).

---

führung in der Fassung von 1782 ist vorzuziehen, weil sie im Verein mit dem entgegengeführten Baß das Halbsatzende des Liedes besser markiert; ferner sind die beiden Halbsätze des Liedes in engere Verbindung gebracht durch Überbrücken derselben in den Baßnoten, usw.

1) Brief Schulz' an Voß vom 7. Juli 1782.

2) Am 22. Mai 1783.

3) Musikal. Kunstmagazin, 1782, Stück 4, Bd. 1.

4) Im Gegensatz dazu äußerte J. A. Hiller (nach Chr. Fel. Weiße's Selbstbiographie, S. 325) beim Erscheinen der »Lieder im Volkston«: »Jetzt werden Volkslieder herausgegeben, welche das Volk nicht kennen lernt und nicht singen kann. Weiße und ich haben nicht mit diesem Titel geprahlt, aber unsere Lieder sind wirklich von der Nation, vom Volke in Deutschland gesungen worden«. — Allerdings mußte Schulz bei der Vornehmheit seiner Kunst bei seinem Publikum immer eine gewisse Bildung voraussetzen. Man kann noch heute beobachten, daß die eigentlichen Volklieder viel weniger »populär« sind, wie die gewöhnlich der Unbildung aller Stände entgegenkommenden Operettenmelodien, die zudem durch die Aktualität neuer Aufführungen, durch die Möglichkeit, gleich einem großen Personenkreise auf einmal bekannt zu werden, im Vorteil sind.

5) Brief an Voß vom 5. November 1784.

Jeder Teil sollte dreizehn Bogen enthalten, und deren jeder Bogen mit einem Louisdor bezahlt werden, womit Schulz sehr zufrieden war. Wie er in dem erwähnten Briefe schrieb, freute er sich hauptsächlich, daß nun alle seine Lieder in gleichem Format gedruckt werden sollten, die er künftig nach Zeit nnd Gelegenheit durch mehrere Teile fortsetzen könnte. Auch lagen ihm viele Veränderungen früherer Lieder am Herzen, die nun in der neuen Fassung gut bekannt werden konnten. Wegen dieser Veränderungen hatte sich Schulz schon am 15. Oktober 1784 an Voß gewandt: zu »Der Landmann hat viele Freude«[1]) wollte er noch ein oder zwei Strophen gemacht haben. Allerdings schrieb dann Schulz über dieses Lied am 5. November 1784 an Voß, es sei nicht der Mühe wert, und er »wolle den Bettel wegschmeißen«! Es erschien dann doch im zweiten Teil der 2. Auflage auf Seite 42; es ist im Jahre 1775, wie bereits erwähnt, zur *Clarissa* geschrieben, und die eben erwähnte Briefstelle erklärt, wieso das Gedicht bald für das Werk eines Unbekannten, bald für das von Voß gehalten wird[2]).

Die Veränderungen waren überhaupt hauptsächlich dem zweiten Teil der 2. Auflage vorbehalten. Am 5. November 1784, also nach Erscheinen des ersten Teiles, bat Schulz Voß, ihm die Veränderungen zu schicken, die er in seinen Liedern, soweit sie in seinen »Gesängen am Klavier« standen, gemacht habe, wie auch von folgenden Liedern: »Freund, ich achte nicht des Mahles«, »Die Lerche sang, die Sonne schien«, »Wohl, wohl dem Manne für und für«, »Im blanken Hemde gehen« sowie vom »Neujahrslied«. Voß zögerte, und Schulz mußte damit drohen, die »Gesänge am Klavier« in unveränderter Form abzudrucken. Am 25. Februar 1785 konnte er ihm jedoch den erten Teil der neuen Auflage übersenden.

Die Veränderungen des zweiten Teiles bezogen sich auch auf die Musik. Jedoch sind sie nicht erheblich. Umgestaltet sind aus den »Gesängen am Klavier« neun Nummern[3]). Meistens beziehen sich die Veränderungen nicht auf die Melodie der Singstimme, sondern nur auf den Satz. Bald ist die Harmonie vollgriffiger behandelt[4]), bald ist ein Vorschlag weggelassen[5]), bald ist der Baß ein wenig verändert[6]). Doch kommen auch Veränderungen in der Melodie vor, Veränderungen, die einen notwen-

---

1) Aus der *Clarissa*.

2) Friedlaender, Das deutsche Lied usw., II, S. 287.

3) Es sind folgende Lieder: »Mit des Jubels Donnerschlägen«, »Blühe, liebes Veilchen«, »Ich war einst sechzehn Jahre alt«, »Regen komm herab«, »Bekränzt mit Laub«, »Sagt mir an, was schmunzelt ihr«, »Schön sind Rosen und Jasmin«, »Beglückt, beglückt, wer die Geliebte findet«, »Schwermutsvoll und dumpfig«.

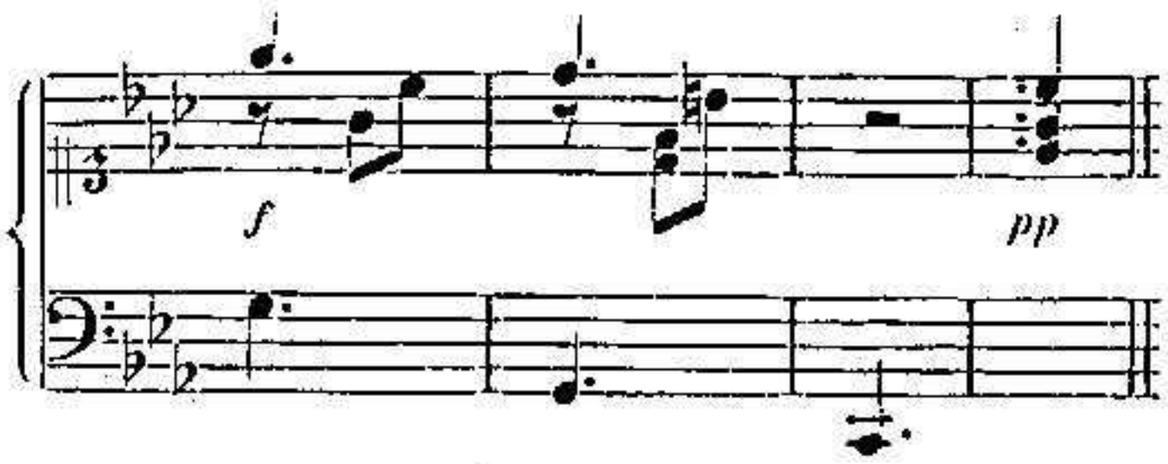
4) Z. B. in »Beglückt«, Takt 4.

5) Z. B. in »Mit des Jubels Donnerschlägen«, Takt 3, in der Melodie.

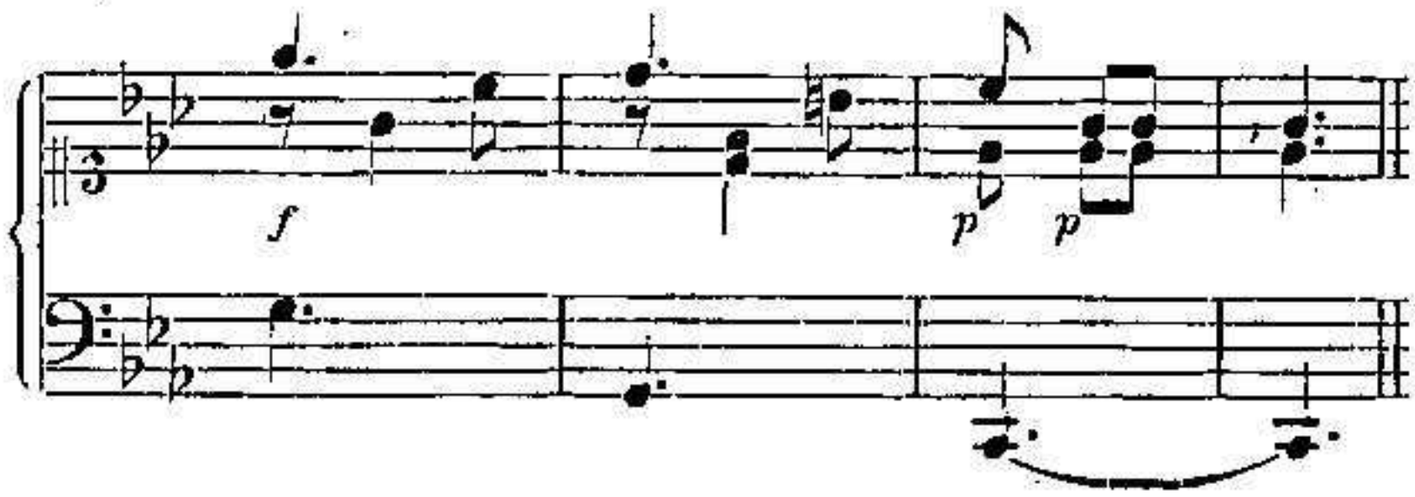
6) Z. B. in »Bekränzt mit Laub«, erste Variante.

digeren und natürlicheren Fluß herstellen. Das »Vaterlandslied eines deutschen Mädchens« ist in der Fassung von 1779 überhaupt verworfen und neu komponiert; auch hat es sein Gegenstück in dem »Vaterlandslied eines deutschen Jünglings« erhalten.

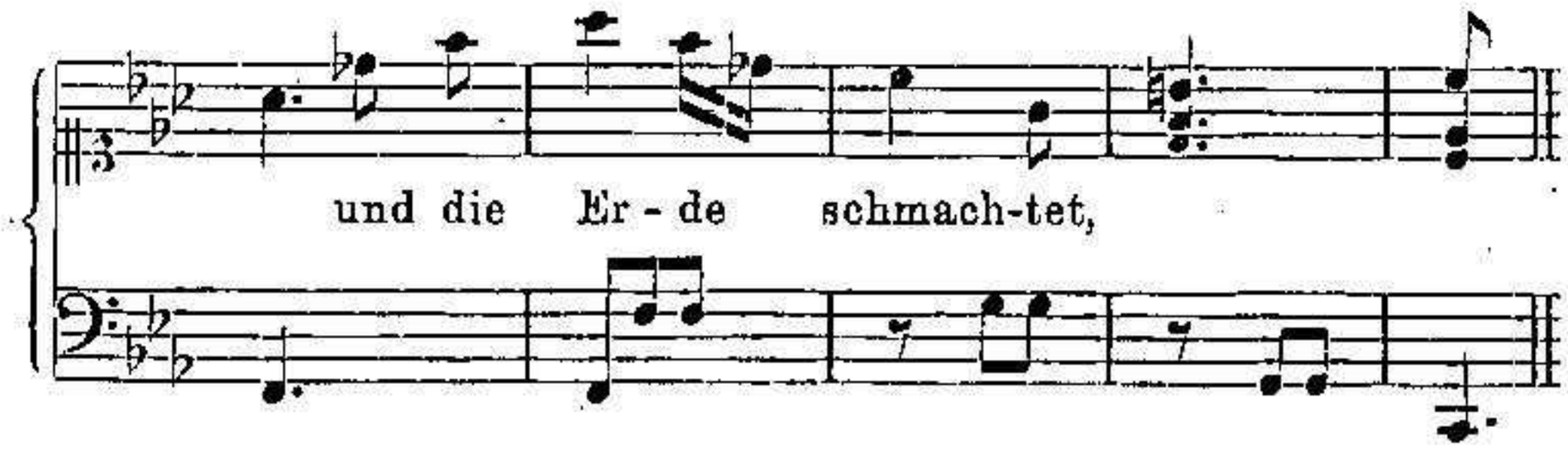
Statt vieler sei hier ein Beispiel für die Art der Veränderungen angeführt. Das »Regenlied« schloß 1779 folgendermaßen:



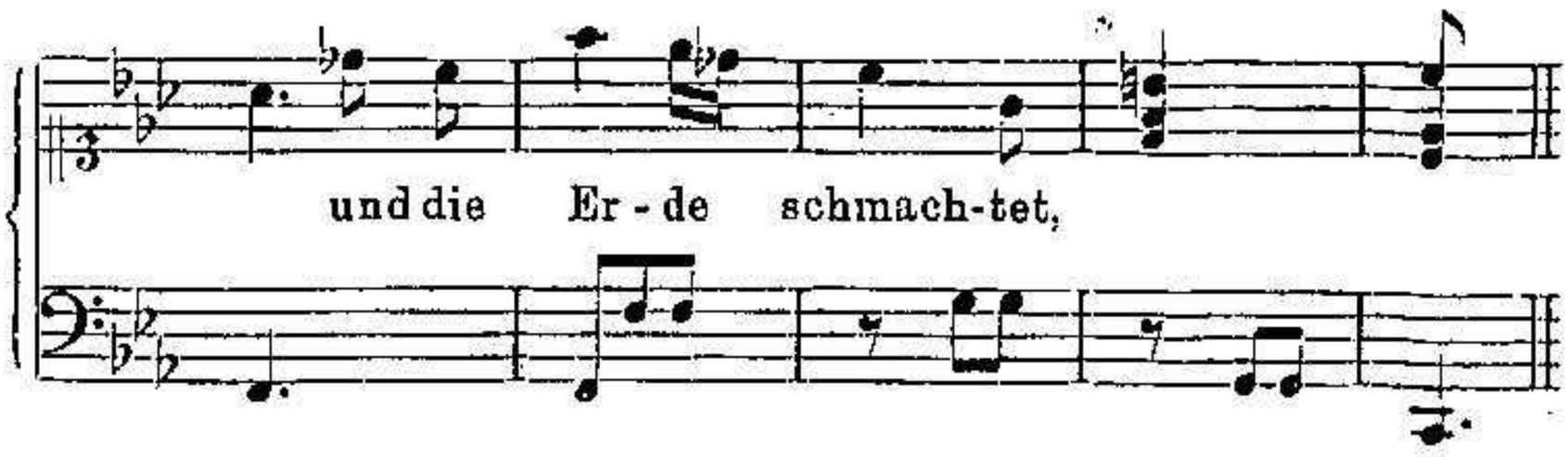
Es schließt jetzt so:



Im selben Liede hieß es früher in Takt 15 und 16:



Jetzt heißt es:



Außerhalb der »Gesänge am Klavier« ist noch verändert das Lied »Die Lerche sang, die Sonne schien«: es erhielt erst jetzt die Varianten für die Schlüsse der Strophen.

Der »Vorbericht« zum ersten Teil trägt das Datum: Berlin im November 1784. Durch denselben erhält die Sammlung eine zentrale Stellung in Schulz' künstlerischem Schaffen. Einmal hat er hier vor der Öffentlichkeit den Lebensnerv seiner Knnst aufgedeckt; er gab gleichsam einen Kommentar zu seinen bisher erschienenen, hier zusammengefaßten und inzwischen zum Teil noch künstlerisch ausgefeilten Liedern. Er bezeichnete das Publikum, an das er sich gewendet haben wollte: »ungeübte Liebhaber des Gesanges, denen es nicht ganz und gar an Stimme fehlt«, und scheute sich nicht zu gestehen, daß er auf dieses Publikum hin seine Lieder eingerichtet habe. Trotzdem zieht ihn nicht das Publikum herab, sondern er es zu sich herauf: denn künstlerischer Wert soll allem innewohnen, was aus seiner Feder fließt. Worin er ihn in der Gattung des volkstümlichen Liedes erblickt, davon gibt er nun Rechenschaft; und hierin liegt die zweite Hauptbedeutung des »Vorberichtes«. Es ist gleichsam ein musikästhetischer Essay von der besten Art. Besonders beachtenswert ist die Stelle, wo Schulz von der »höchsten Vollkommenheit aller Verhältnisse der Teile« des Kunstwerks spricht, »wodurch eigentlich der Melodie diejenige Rundung gegeben wird, die jedem Kunstwerk aus dem Gebiete des Kleinen notwendig ist«. Hier sehen wir ein Hauptprinzip des neuen Stiles ausgesprochen, eines Stiles mit ganz anderen architektonischen Grundsätzen, der hierdurch jene von Schulz geforderte Kongruenz des dichterischen und musikalischen Organismus erst möglich machte. Denn die zeitgenössische Dichtung zeigte ebenfalls einen neuen Stil in der Entwicklung begriffen, und es ist nicht das kleinste Verdienst Schulz', daß er für das Lied wenigstens die Notwendigkeit eines der Dichtung adäquaten Stilgefühles betonte und vielfach auch in seinen Kompositionen bewies [1]).

Wenn es auch ausgemacht ist, daß Schulz' Hauptbegabung auf dem Felde einer kleinen Gattung wie der des Liedes lag, wenn er auch selbst nur mit seinen Liedern dauernd zufrieden war [2]), so drängte es ihn dennoch bisweilen, sich auch in größeren Formen auszusprechen, in einer Oper, in einem Oratorium, oder »in einem Herr Gott dich loben wir, und dergleichen«, — worin er, wie er am 23. Juni 1783 an Voß schreibt, »sein bißchen Kunstvermögen so recht auskramen könnte«. Nur sollte es durchaus ein deutsches Werk werden. Bereits am 2. August 1782 schrieb er an Voß in diesem Sinne; er habe einen Plan zu einer deutschen Oper gemacht, die er für sein Leben gern in Musik setzen möchte, wenn sie von einem guten Dichter ausgearbeitet wäre. Voß sollte sein Gutachten abgeben, ob der Plan bearbeitenswert sei, und ob er auch wirklich bearbeitet werden könne.

---

1) Siehe oben S. 197.
2) Siehe S. 208 dieser Abhandlung.

»Finden Sie, daß er brauchbar sei, o! dann verhelfen Sie mir zu einem deutschen Dichter, der die Hand daran lege. Ich kenne Niemanden als Sie, und ich zweifle sehr, daß Sie zu dergleichen Ausarbeitungen Lust haben möchten. Aber Sie kennen alle Dichter des ganzen römischen Reichs mit allen ihren Talenten; vielleicht kennen Sie unter diesen Jemanden, der im Stande sei, eine gute Oper zu machen, und der auf Ihre Empfehlung sich über diesen Plan erbarmen möchte. Sie täten mir den größten Gefallen von der Welt«.

Diesem Briefe hatte Schulz eine Abschrift eines dramatischen Entwurfes beigelegt, der den Titel führt: »Esther. Ein lyrisches Schauspiel in drei Aufzügen.« Der Stoff war darin für die einzelnen Auftritte disponiert, und Schulz hängte dieser Disposition »Anmerkungen für den Dichter« an. Danach sollte dieser gänzliche Freiheit in Absicht der Form der anzubringenden Arien, Duette und Chöre behalten; nur sollte die Sprache lyrisch und leidenschaftlich sein. Je verschiedener die Form dieser Singstücke sei, desto weniger Monotonie würde sich einstellen.

Da das ganze Stück gesungen werde, so müsse die Sprache des Rezitativs gedrängt, aber doch höchst klar sein. Die Sprache des ganzen Stückes solle »soviel wie möglich die Sprache der heiligen Schrift sein« und das Buch »Esther« zu dem Dialog der meisten Szenen das Material geben. Die Klagelieder Jeremiä waren zu den Chören der Israeliten ausersehen, und sie sollten nicht immer von dem ganzen Volk gesungen, sondern bald von einer, bald von mehreren, bald allen Stimmen gesungen werden. Dabei »könnten selbst unter diesem Volk noch besonders gruppierte Handlungen vorgehen, die zu kleinen aber interessanten Episoden Anlaß gäben.« — Der Dichter sollte gänzliche Freiheit, diesen Plan nach Gefallen zu verbessern, behalten.

Voß untwortete ablehnend[1]), er traue sich eine derartige Aufgabe zu lösen nicht zu.

»Ich würde«, schrieb er, »an der Krücke des Herkommens einherlahmen, und ein Ding hervorbringen, wie es viele Dinge giebt, gut genug für einen Komponisten, der es macht wie seine Vorgänger, aber nicht für den edlen Schulz, der unbekümmert um Mode und Geschmack, nicht wie ein ceremonienkundiger Opfermietling, sondern als ein Sohn der Natur, in ihren innersten Heiligthümern aus und eingeht. Auch weiß ich niemand unter meinen Freunden, dem es gelingen möchte.«

Schulz' Wünsche gingen nicht in Erfüllung. Er tröstete sich später damit, »das Sujet schicke sich vielleicht auch besser zu einem Oratorium, als zu einer Oper«[2]). Dafür wurde jedoch ein Werk vollendet, dessen Stoff ebenfalls aus der Bibel genommen war, und in welchem die Anordnung der Chöre und der Charakter der Sprache so beschaffen

---

1) Am 22. Mai 1783.
2) Am 23. Juni 1783 an Voß.

waren, wie Schulz es in den oben wiedergegebenen Anmerkungen zur *Esther* verlangte, so daß man nicht bestimmt sagen kann, wie das Abhängigkeitsverhältnis beschaffen ist. Es waren die Chöre zu Racine's *Athalia*. Entweder wurde Schulz nämlich durch die *Athalia*, die doch französisch geschrieben ist, angeregt, ein ähnliches Werk in deutscher Sprache zu erstreben, oder die *Athalia* wurde von Schulz hervorgesucht, weil sie seinen Wünschen nach einem solchen Werke entsprach. Denn wenn auch die *Athalia*, wie C. F. Cramer in der Vorrede zu seiner Übersetzung mitteilt, auf einen Wunsch des Prinzen Heinrich komponiert wurde, so war sie doch Schulz in gewisser Weise ans Herz gewachsen und, wie er sich äußerte [1]), »dasjenige Werk, durch das er versuchen möchte, eigentlich zu zeigen, ob er sich der Liebe und Gunst, die das Publikum gegen kleinere Arbeiten von ihm gezeigt, wert machen könne, und auf das er seine ganze Kraft verwandt habe«.

Racine's Dichtung stammt aus dem Jahre 1691; sie war sein letztes Werk und wird vielfach als die Krone des klassischen französischen Dramas angesehen. Die Chöre, die allein für die Komposition in Betracht kommen, finden sich am Schluß der ersten vier Akte und sind öfters komponiert worden [2]). Man kann begreifen, daß sie Schulz eine sympathische Aufgabe boten. Er komponierte sie im Laufe des Jahres 1782. Aus einem Schreiben Voß' an Schulz vom 4. März 1782 geht hervor, daß er damals mitten in der Arbeit war.

Die *Athalia* wurde in der Folge eines der berühmtesten und beliebtesten Werke Schulz'. Sie wurde wiederholt in Rheinsberg aufgeführt; der Prinz hatte eine prunkvolle Ausstattung dazu bewilligt [3]). Um der *Athalia* zu ihrer Beliebtheit zu verhelfen, mußte aber noch eine Reihe von Umständen mitwirken, vor allem eine Übersetzung und Druck. Als Reichardt im Jahr 1783 in Rheinsberg sich aufhielt, machte er sich zu Schulz' Zufriedenheit daran, den Chören deutschen Text unterzulegen [4]). Er kam aber nur bis zum ersten Chore [5]), und die Arbeit übernahm nunmehr Carl Friedrich Cramer.

Cramer, der dem »Hain« nahestand, war durch Voß mit Schulz bekannt geworden und lebte als Professor der griechischen und orientalischen Sprachen in dem damals dänischen Kiel. Schulz und er lernten sich persönlich zuerst im Sommer 1784 kennen: Cramer, für die Musik interessiert und selbst ausübend, besuchte Schulz kurz vor dem Tode

---

1) Cramer, Magazin für Musik, 1784, S. 271.
2) Es sei hier an Moreau's, Gossec's, Mendelssohn-Bartholdy's Kompositionen erinnert.
3) S. Anm. 1. Zu der ersten Rheinsberger Vorstellung hatte Schulz Reichardt eingeladen (Reichardt a. a. O.).
4) Schulz-Biographie.
5) Schulz an Reichardt, 7. April 1783, abgedr. bei Reichardt a. a. O.

von dessen Gattin, und wie aus einem Brief Schulz' an Voß vom 7. Juni 1784 hervorgeht, wurden beide Männer bald recht vertraut miteinander. Es folgte darauf ein Zusammentreffen in Eutin, und Cramer und Schulz reisten gemeinsam nach Kiel[1]). In seinem »Magazin«[2]) kündete Cramer seine Übersetzung des Werks an und benachrichtigte das Publikum, daß eine Partitur des Werkes in seiner »Polyhymnia« demnächst erscheinen werde. Die Übersetzung sollte sich auf das ganze Stück, nicht nur auf die Chöre erstrecken und sollte in Jamben sein, »mit einem untergelegten Texte des lyrischen Teils, so daß man sie sowohl in deutschen Theatern als auch in Konzerten als ein geistliches Oratorium wird aufführen können«. Gleichzeitig forderte Cramer zu einer »vorläufig sichernden« Subskription auf, da ohne dieselbe der Druck der Partitur nicht geschehen könne.

Vor der Drucklegung arbeitete Schulz die Partitur noch einmal um. Er benutzte zu dieser Arbeit den Winter 1784/5[3]) und konnte sagen, daß sie »nun so gut wäre, als er es zu machen imstande sei«[4]). Gleichzeitig fanden sich auch »gegen zweihundert Subskribenten«, »ohngefähr hinlänglich, um die Kosten der Herausgabe zu bestreiten«[5]). Im Oktober 1785 befand sich das Werk im Druck[6]), und 1786 erschien es, wie angekündigt, in der »Polyhymnia«. Im selben Jahre erschien auch ein von Schulz ausgearbeiteter Klavierauszug.

Um die »Athalia«. wie Cramer angekündigt hatte, auch für den Konzertsaal zu erschließen, verfertigte dieser einen die einzelnen Chöre der Akte verbindenden Text und Schulz eine Zwischenakts-Musik. Im »Magazin«[7]) kündigte Cramer beides unter dem Titel »Nachtrag zur Athalia« an. Schulz war der Gedanke zu seiner Zwischenakt-Musik gelegentlich der Aufführung gekommen, die er im Winter 1786/7 im Konzertsaale des korsikanischen Hauses zu Berlin selber leitete[8]). Er schrieb an Cramer am 16. Oktober 1786:

». . Ich hatte nach dem vierten Akt die Instrumente auf eine wüste kriegerische Art fortgehen lassen, bis das erste Chor ‚laut durch die Welten tönt dein großer Name' wie ein Tedeum nach gewonnener Bataille einfiel; das machte sich ungemein gut. Das Monodrama hatte ich in ein Instrumentalstück zusammengefügt, das zu den folgenden Chören einleitet.«

Allem Anschein nach wurden die Zwischenakts-Musiken bei der erwähnten Aufführung in Berlin zum erstenmal benutzt; dieselben erschie-

---

1) Ernestine Voß, a. a. O., S. 37.
2) Jahrg. 1784, S. 270.
3) Schulz an Reichardt, 29. April 1785, abgedr. bei Reichardt a. a. O.
4) Schulz änderte nachher doch noch unwesentlich: siehe Cramer, »Magazin«, 1786, S. 1441.
5) S. Anm. 3.
6) Schulz an Rust am 28. Okt. 1785, abgedr. bei Hosaeus, Rust.
7) Jahrg. 1786, S. 1440.
8) Cramer, a. a. O.

nen bei Rellstab. Den verbindenden Text veröffentlichte Cramer im Anschluß an die oben erwähnte Ankündigung.

Die Aufnahme, die Schulz' Werk fand, war wie bereits bemerkt, eine glänzende. Im »Magazin für Musik«[1]) teilt Cramer im Anschluß an seinen »Nachtrag zur Athalia« die begeisterten Urteile einiger hervorragender Künstler[2]) über das Werk mit. Dieselben sind zum Teil ganz überschwenglich, besonders das von W. von Gerstenberg.

Reichardt besprach das Werk ausführlich in seinem »musikalischen Kunstmagazin« 1791 II. S. 36, nachdem er schon im »Kunstmagazin« von 1787 im fünften Stück dasselbe angezeigt hatte, und bereits bei dieser Gelegenheit bezoichnete er die *Athalia* als ein Werk, das »an Wahrheit, reiner Kunstschöne und echten guten Geschmack vielleicht bis jetzt nicht seines Gleichen habe«. Dieses Urteil erneuerte er dann 1791, obgleich es, wie er sagt, »manchen parteiischen Freunde« viel zu enthusiastisch erschienen sei. Er regte zugleich an, daß die *Athalia* auch in kleineren gesellschaftlichen Zirkeln »bei einem guten Fortepiano, das hie und da die Blasinstrumente ersetzt, mit wenigen Singstimmen und zwei Violinen, Bratsche und Baß« aufgeführt werde.«

Goethe und Voß dehnten ihr Urteil zugleich auf die Übersetzung aus, welche überhaupt nicht unbeanstandet geblieben war. Die schärfste Anfeindung hatte sie durch Chr. Fr. Nicolai in der »Allgemeinen deutschen Bibliothek« desselben erfahren[3]). Goethe hatte, von Reichardt auf das Werk aufmerksam gemacht[4]), dasselbe mit als das »Merkwürdigste vom Jahre 1789« bezeichnet. Er besaß Abschriften der Chorpartien aus dem zweiten, dritten und vierten Akte[5]) und trug sich mit der Absicht, denselben eine neue Übersetzung zu geben, da ihm die Cramer'sche nicht gefiel. In einem Briefe vom 15. Juni 1789 schrieb er in diesem Sinne an Reichardt[6]) und sprach von den »ausgezeichneten« Chören Schulz'. Goethes Übersetzung blieb ungedruckt; sie findet sich im Weimarer Goethearchiv unter den einzelnen Stimmen der Abschrift, die übrigens die Instrumentalbegleitung nicht mit enthält[7]).

Voß war zufriedner mit Cramer's Arbeit. »Ich täte sie Dir nicht nach«, schreibt er an ihn am 21. Nov. 1786[8]). Schulz' Komposition gedenkt er als eines Meisterwerkes: »Ich kenne nichts, was ich darüber setzen möchte.«

Im krassen Gegensatz zu dem Beifall, den die *Athalia* bei Kennern gefunden hatte, steht das Urteil derjenigen Fürstin, der Schulz das

---

1) Jahrg. 1786, S. 146.
2) Z. B. Naumann, Salieri, Reichardt, Ernst Wilh. Wolf, von Nichtmusikern W. v. Gerstenberg.
3) Band 73, erstes Stück, S. 141.
4) Bei einem Besuch Reichardt's bei Goethe im Jahre 1789, Pauli, a. a. O., S. 73.
5) So nach dem Aufsatze von B. Suphan, »Goethe's ungedruckte Übersetzung der Chöre zu Racine's ‚Athalia'«, Goethejahrbuch XVI, S. 35, zitiert bei L. Krähe, C. F. Cramer bis zu seiner Amtsenthebung, S. 193 f.
6) Weimarer Ausgabe, Band IV, S. 129.
7) Suphan, a. a. O.
8) Cramer's »Magazin«, a. a. O.

Werk zuerst widmen wollte: der Prinzessin Amalia von Preußen. Sie schrieb zunächst auf Schulz' Bitte, die Widmung anzunehmen:

»Ich verbitte sehr, meinen Namen unter ein Werk zu setzen, auf welches ich nie unterzeichnen werde, und zwar aus dem Grunde, weil die itzige Musik keine Musik ist[1])«.

Hierauf schickte ihr Schulz, wie er am 31. Januar 1785 an Cramer schreibt, »in tiefster Ehrfurcht« einige Chöre in Partitur und unter anderen die Fuge aus der *Athalia* dennoch zu, wobei er sich »der hohen Gnade, den verehrungswürdigen Namen einer so erlauchten Kennerin seinen geringen Ausarbeitungen vorsetzen zu dürfen, vollkommen unwürdig« erklärt. Amalia sandte das Paket zurück mit einem von fremder Hand abgefaßten Schreiben, unter das sie nur ihren Namen setzte. Es lautete folgendermaßen:

»Ich stelle Mir Vor, Herr Schulz! daß er sich versehen, und statt seiner Arbeit Mir das musikalische Notengekläckere seines Kindes geschickt hat,| dieweil Ich nicht die allergeringste wissenschaftliche Kunst darin bemerket, hingegen von Anfang bis zu Ende durchgängig fehlerhaft, sowohl in dem Ausdruck, Sinn und Verstand der Sprache, als auch in dem Ritmus. Der ModusContrarius ganz hintenangesetzet, keine Harmonie, kein Gesang, die Terze ganz ausgelassen, kein Ton festgesetzt; man muß raten, aus welchem es gehen soll, keine kanonischen Nachahmungen, nicht der allermindeste Contrapunkt, lauter Quinten und Octaven, und das soll Musik heißen? Gott wolle denjenigen, welche eine solche heftige Einbildungskraft von sich selbst besitzen, die Augen öfnen, den Verstand erläutern, und erkennen Lehren, daß sie nur Stimper und Fuscher sind. Ich habe hören sagen, daß das Werk den Meister rühmen müßte, aber anitzt ist alles Verkehrt und Verworren, die Meister sind die einzigen, die sich loben, wenn auch ihre Werke stinken. Hiermit genug.

Amélie«.

Schulz widmete sein Werk nunmehr Kronprinzessin Louisa Augusta von Dänemark, einer geborenen Prinzessin von Anhalt-Dessau, an die er einesteils durch Rust, den Dessauer Hofkapellmeister[2]), andererseits durch Cramer empfohlen war. Sie nahm die Widmung an. Dies schuf die erste Beziehung Schulz' zu Dänemark und die Widmung an diese Fürstin, die später, da der Kronprinz von Dänemark für seinen Vater die Regentschaft führte, die erste Frau in Dänemark war, sollte für Schulz von Bedeutung werden.

Das Verhalten der Prinzessin Amalia ließ Schulz nicht gleichgültig und war auch von Folgen für ihn begleitet, insofern, als der Prinz die

---

1) Dieser Brief vom 31. Jan. 1785 findet sich in einer alten Abschrift auf der Berliner Kgl. Bibliothek und ist ebenso, wie der sogleich folgende der Prinzessin, veröffentlicht bei Bitter, Emanuel u. Friedemann Bach, sodann von C. Sachs im Hohenzollernjahrbuch 1910 (Prinzessin Amalia als Musikerin).

2) Schulz' Brief an Rust vom 28. Oktober 1785. (Abgedr. bei Hosäus, Rust): »Ich rechne mir's zur besonderen Ehre, den Namen Ihrer liebenswürdigen Fürstin diesem Werke vorsetzen zu dürfen, und wünsche nichts sehnlicher, als daß die Bearbeitung desselben auch ihrer Erwartung in etwas entsprechen möge.« Derjenige, der die Widmung eigentlich veranlaßte, war Cramer: s. Krähe, a. a. O., S. 220.

Abneigung seiner Schwester gegen das Werk teilte. Schon am 7. Februar 1785 beklagte er sich über die bitteren Kränkungen, die er erfahren müsse[1]; am 4. April desselben Jahres schrieb er an Cramer[2]:

»Alles, was die Prinzessin Amalia Ungünstiges über ihn gesagt habe, könne sein; aber warum müsse es ihm so grob gesagt werden,«

und spricht von seinem Ekel, den er gegen die Musik habe, worüber er sich schon Reichardt gegenüber ausgelassen hatte[3]:

»Indessen hat man doch so viel gewonnen, daß die Liebe zur Kunst, die mein ganzes Leben lang in meiner Seele gelegen hat, nun davon gewichen ist. Ich lebe seit acht Tagen in einer Untätigkeit, die wahrlich stinkend ist, und bin dabei so grämlich, daß ich mir selbst zur Last werde«.

Die humorvolle Seite der Angelegenheit kommt aber dann ein wenig zum Ausdruck in einem Briefe Schulz' an Cramer vom 20. Juli 1786, als die Partitur fertig gedruckt war:

»Hätten wir nicht gut getan, ein Exemplar auf Löschpapier mit bemalten Hexenköpfen drucken zu lassen, um es der Prinzessin Amalia zu schicken?«

In Amalias Urteil spricht eine aussterbende Zeit in ihrem Todeskampfe gegen eine neue. Man hört aus ihren Worten deutlich ihren Lehrer Kirnberger heraus, der übrigens schon 1783 gestorben war und der, wie bereits bemerkt, Schulz' Entwicklung seit 1775 durchaus als eine in die Irre führende ansah. Im Frühjahr 1780 hatte Kirnberger an den Schulz ebenfalls nicht allzufreundlich gesinnten Forkel geschrieben:

»Schulz ist ein besonders tüchtiger Mensch, nur schade, daß er die gelehrte Musik verläßt, und sich abgiebt mit solchen Narrereien wie die komischen Operetten, obwohl mit Beibehaltung des reinen Satzes, wovon Hiller, Neefe und dergleichen absolut keinen Begriff haben . . .«

Die Prinzessin Amalia wollte Schulz freilich nicht einmal den reinen Satz zugestehen. — Amalia's Tadel zog sich wie Schulz übrigens kein Geringer als Gluck zu, über dessen *Iphigenie auf Tauris* die Prinzessin an Kirnberger schrieb: sie habe keine Invention, eine elende Melodie, keinen Akzent, keinen Ausdruck, alles gleiche einander usw.[4]).

Seiner Partitur-Ausgabe von 1786 schickte Cramer eine französische Vorrede voraus, er spricht daselbst von der »*Mélodie simple*« und der »*Harmonie savante*« Schulz' als dem »neuen Gusto« der Zeit.

Schulz selber hat der Cramer'schen noch eine eigene, ebenfalls französisch geschriebene Vorrede folgen lassen. Hierin spricht er von dem Melodrama, das sich in Racine's Dichtung im II. Akte in Szene VII findet. Es tritt da der Chor, entgegen der sonstigen Gepflogenheit des Dramas, mitten in der Szene auf »*au son de toute la symphonie des instruments*«, die Rede des Hohenpriesters unterbrechend, der ebenfalls eine Zeitlang zum Tone der Instrumente spricht, deren Einsetzen Racine genau vorgeschrieben hat. Schulz glaubt sich rechtfertigen zu müssen, »*afin ne point passer pour vouloir accéditer un nouveau genre pour le mélodrame*«.

---

1) Brief an Reichardt, in dessen Schulz-Biographie.
2) Abschrift Pölchau's in der Berliner Kgl. Bibliothek.
3) Siehe Anm. 1.
4) In dänischer Sprache auszugsweise abgedr. bei Ravn, a. a. O.

Die »Athalia« wurde häufig in der ersten Zeit nach ihrem Entstehen auch außerhalb Rheinsbergs aufgeführt[1]). Es kam ihr zu statten, daß sie im Rahmen eines gewöhnlichen Konzertes leicht aufführbar war. H. Kretzschmar legt ihr denn auch die geschichtliche Ehre bei, die Gattung der Schauspielmusiken in das deutsche Konzert gebracht zu haben[2]).

Vor der *Athalia* vollendete Schulz noch eine andere Komposition in französischer Sprache im dramatischen Genre: die der »*Fée Urgèle, ou ce qui plait aux dames*«, nach der gleichnamigen »*Comédie en 4 actes mëlée d'ariettes*« von Charles Simon Favart. Schulz arbeitete an diesem Werke im Winter 1780/1. Er komponierte die »Arietten«, setzte dem Werke außerdem eine Ouvertüre vor und stattete es mit einem Entreakte zwischen dem 1. und 2. Akte, sowie mit Tanzeinlagen (Divertissements) aus. Die Arbeit fiel ihm recht schwer. Im einem Briefe an Reichardt, den dieser in seiner Schulz-Biographie wiedergibt[3]), dessen Datum ich aber von Reichardt für falsch angegeben halte, spricht er näher davon: er strengte sich bei der Ausarbeitung so an, daß er krank wurde und sich Schwindel und Blutstarrungen einstellten, wovon er überfallen wurde, sobald er mit einiger Anstrengung an irgend etwas denken wollte. Nichtsdestoweniger atmet die *Urgèle* Leichtigkeit und Grazie; vielleicht ist Schulz dem französischen Stile nirgends näher gekommen, als hier; gegen das *Impromptu* von 1779 zeigt sich ein großer Fortschritt. Reichardt, der das Werk sehr schätzte, gab in seinem »Kunstmagazin«[4]) dem Wunsche Ausdruck, das Werk durch eine Übersetzung der deutschen Bühne zugänglich gemacht zu sehen. Zu einer deutschen Übersetzung ist es auch gekommen; ein handschriftlicher Klavierauszug mit Angabe der Instrumente auf der Berliner Kgl. Bibliothek[5]) beweist dies. Schulz trug sich selber damit, die *Urgèle* neu zu bearbeiten[6]); es ist sehr

---

1) Die Aufführung im Winter 1786/87 im korsikanischen Konzertsaal ist schon erwähnt worden. Im Jahre 1786 fand ebenfalls eine Berliner Aufführung im »Müller'schen« Konzertsaale statt (Textbuch in deutscher und französischer Sprache auf der Kgl. Bibliothek Berlin). 1788 wurde das Werk aufs neue in Berlin aufgeführt (Bemerkungen eines Reisenden usw., Halle 1788); diese Aufführung war »matt, unrein und in verfehltem Zeitmaße«. 1789 kam das Werk auf das deutsche Nationaltheater (Schneider, Gesch. d. Berliner Opernhauses, S. 232), auf Veranlassung Friedrich Wilhelm's II., der Schulz sehr hoch schätzte. Reichardt berichtet in seiner Schulz-Biographie von seinen vergeblichen Versuchen, die *Athalia* in Paris auf das *Théâtre français* zu bringen: in Paris dominierte Gossec's Musik zur Athalia.

2) Führer durch d. Konzertsaal, S. 320.

3) Vom 7. April 1783, welches Datum aber in 1782 umgeändert werden muß.

4) Jahrg. 1782, S. 205.

5) Ein Fragment aus der Partitur hat sich erhalten in der »*Ah, que l'amour est chose jolie*« — Arie für Sopran mit Instrumenten, die im Manuskript auf der Hofbibliothek Wien sich befindet. Auch befindet sich eine Partiturabschrift (vielleicht das Autogramm?) auf der Kgl. Bibliothek Kopenhagen (Katalog der Werke Schulz' daselbst).

6) Brief an Voß vom 25. August 1786.

leicht möglich, daß dies geschehen ist, denn 1789 wurde sie [1]) auf dem Nationaltheater zu Berlin in deutscher Sprache aufgeführt [2]). Von dem erwähnten Klavierauszug sagte Gerber 1792, er sei im Druck versprochen [3]).

Im darauf folgenden Winter begann Schulz die Ausarbeitung einer neuen französischen Operette [4]), deren »Text ihm so ziemlich gefiel«. Von wem dieser war, habe ich nicht ermitteln können. Auch dieses Mal wurde Schulz die Arbeit sehr sauer. Er schreibt darüber (in dem soeben erwähnten Briefe):

». . sie wollte mir durchaus nicht nach meinem Kopfe geraten. Eigensinnig und halsstarrig wollte ich es durchsetzen, oder der Teufel müßte sein Spiel mit mir haben. Ich entschlug mich aller anderen Gedanken und Vergnügungen, sann auf nichts als auf meine Operette, und trug am Ende die Krankheit davon, die mir ‚*La Fée Urgèle*' zuerst zuwege gebracht, wovon ich aber wieder kuriert ward, und nach der Zeit nichts wieder empfunden hatte. . . .«

Das Resultat war schließlich, daß Schulz das unvollendete Werk ins Feuer warf, da es, wie er sich Reichardt gegenüber ausdrückt, höchst steif und ohne Geniezüge war.

Überhaupt kam bei Schulz immer wieder der Wunsch zum Durchbruch, ein größeres Werk in deutscher Sprache zu komponieren. Am 23. Juni 1783 schreibt er an Voß:

Die einzige große Musik, die ich bis jetzt mit Vergnügen gemacht habe, ist über französische Worte, nämlich die Chöre von Athalia. Warum soll ich, da ich ein Deutscher bin, für Franzosen arbeiten, die von mir nichts wissen, und meinen lieben Landsleuten nichts weiter liefern, als hin und wieder ein paar Liederchen, und auch diese in sehr geringer Anzahl, da es mir an guten Texten fehlt!

Im Jahre 1785 sollte seine Sehnsucht nach dem Text eines deutschen Werkes befriedigt werden. W. v. Gerstenberg, den er 1784 gelegentlich eines Besuches bei Voß in Eutin kennen lernte, sandte ihm im Februar 1785 seine *Minona* und Schulz schrieb sehr befriedigt über das Werk an Voß [5]).

»Minona oder die Angelsachsen«, ein tragisches Melodram in vier Akten [6]), sollte aber dennoch nicht von Schulz komponiert werden.

---

1) Nach Gerber, Lex., Art. Schulz.

2) Eine Ankündigung der deutschen Übersetzung findet sich in der »Musikalischen Realzeitung«, Speier 1790.

3) Zwei Stücke aus dem Werke veröffentlichte Schulz in den »Liedern im Volkston« 1785, I, unter dem Titel *Airs détachées de la Fée Urgèle.*

4) An Reichardt, 7. April 1783 (1782?).

5) Das Stück ist in Gerstenberg's vermischten Schriften (1813), Band I, gedruckt.

6) Am 25. Februar 1785.

Das in weitschweifigster Prosa geschriebene Stück spielt in Britannien zur Zeit der Römerherrschaft. Für die Musik kommen teils die Monologe der Minona (der Schwester des Königs Trenmor von Morven, die den sächsischen Heerführer Edelstan liebt und deshalb von ihrem Vater in einer Höhle der Geisterinsel zum Opfer für den Gott Brumo verwahrt wird), teils Geisterchöre, Bardenchöre, Druidenchöre usw. in Betracht. Gerstenberg hat dabei den Charakter der Musik zum Teil genau vorgeschrieben; z. B. singt Minona bei ihrem ersten Auftreten »in die Harfe ein romantisches Lied«, oder die Barden singen »motettenartig und nur durch das Taktschlagen der Schilde begleitet«. Die Poesie der Gesänge entbehrt nicht eines musikalischen Reizes, z. B. hebt Minona an:

Holdes Traumbild süßen Schlummers,
Traumbild süßeren Erwachens,
Schwebe mir mit deinem Zauber,
Schwebe weilend über mir« usw.

1786 war Schulz mit dem Werke ernstlich beschäftigt. Zu Beginn dieses Jahres weilte er in Berlin[1]) und schrieb von hier aus an Cramer[2]):

er gehe »itzt täglich zu dem großen Harmonikaspieler Rölling um sich in den Ton der Arie der Minona zu versetzen. Dieser habe eine Art erfunden, dies Instrument als ein Klavier zu spielen, ohne daß es das Geringste von der himmlischen Sanftheit seines Tones verloren, sondern an Stärke vielmehr gewonnen hat. . .«

Am 25. August des Jahres bezeichnet Schulz Voß gegenüber die *Minona* noch als Projekt. Ein solches blieb es, wie gesagt, auch. Zwar brachte die »Allgemeine deutsche Bibliothek[3])« eine Ankündigung des Gerstenberg'schen Werkes, mit dem Zusatz: »Die Musik ist vom Herrn Kapellmeister Schulz«; Schulz' Komposition wird aber sonst in keiner Weise weiter gedacht. Schulz hatte schon am 20. Mai 1785 an Gerstenberg geschrieben[4]):

»Wissenschaft, Überlegung, gesunde Urteilskraft, Richtigkeit und Gründlichkeit des Mechanismus bei der Kunst verschlägt bei ihr nicht. Hierbei muß die Seele entflammt sein und außer sich selbst geraten, wie des Dichters Seele, wie bei Emanuel Bach in seinen Phantasien und Gluck in einigen Szenen seiner Opern. Ich habe einen dunklen Begriff, eine Ahnung von einem solchen Seelenzustand, aber noch niemals habe ich mich trotz aller Anstrengungen darin erhalten können. Deshalb habe ich es bislang auch vermieden, mich mit Werken abzugeben, die hohe Begeisterung voraussetzen«.

---

1) An Voß, 3. März 1786.
2) Mag. f. Mus. 1786, S. 1319.
3) Bd. 77, S. 116/7.
4) Dieser Brief findet sich im Auszug in dänischer Sprache abgedruckt in Thrane's Werk »*Fra Hofviolonernes Tid, Skildringer af det kongelige Kapels Historie* 1648—1848, Kopenhagen 1908, S. 181. Wie Thrane a. a. O., S. 418 angibt, befanden sich dieser und andere Briefe Schulz' im Besitz des Hrn. E. Frensdorff, Buch- und Kunstantiquariat in Berlin. Als ich hiervon Kenntnis erlangte, hatte sich die Firma gerade aufgelöst, und die Briefe waren in unbekannte Hände übergegangen.

Ein Einblick in die »Minona« überzeugt denn auch, daß sie für Schulz nicht geeignet war [1]).

Zu einem größeren deutschen Werke sollte Schulz nun nicht mehr kommen. Seine nächste größere Arbeit war wieder eine französische, nämlich »*Aline, reine de Golconde*«, nach dem Text des Michel Sedaine (gest. 1797), Schulz' einzige durchkomponierte Oper. Dieselbe wurde im Sommer 1787 geschrieben, und sollte die Anwesenheit der Königin Friederieke Louise von Preußen, Gemahlin Friedrichs Wilhelm II. in Rheinsberg feiern [2]). Am 9. Juli 1787 schrieb Schulz an Voß:

daß er »Tag und Nacht bei der Arbeit sitze, die er mit Lust mache, und die in der künftigen Woche fertig sein müsse«.

Dies bezieht sich auf die *Aline* [3]).

Dieses Werkes nahm sich C. F. Cramer, wie früher der *Athalia*, im Interesse der deutschen Bühne an. Er verfertigte eine deutsche Übersetzung und veröffentlichte dieselbe zunächst in seiner Zeitschrift »Die Musik«. Mit dieser Übersetzung erschien 1790 ein Klavierauszug des Werkes [4]), der der Königin von Preußen gewidmet war. Da Schulz Rheinsberg im Entstehungsjahr der Oper verließ, so spielen sich die Schicksale derselben zum großen Teil in Dänemark ab, wohin Schulz nunmehr ging.

Außer den genannten Werken schuf Schulz noch eine Reihe kleinerer Gelegenheitsarbeiten für den Hof. Hiervon hat sich eine Arie für Sopran und Cembalo, je zwei Violinen, Oboen, Hörner, Viola und Baß erhalten (Exemplar auf der Hofbibliothek Wien) in einer Abschrift auf einem Firmenbogen der Rellstab'schen Musikhandlung in Berlin, wo sich das Urmanuskript damals befand, wie ein gedruckter Vermerk angibt. Der Text »*Moi seule au temple de mémoire, je donne L'immortalité, j'y trace son histoire à la posterité* usw. deutet darauf hin, daß die Arie zum Gedächtnis Friedrichs d. Gr. 1786 geschrieben ist. Es ist ein durchaus unbedeutendes Werk, nur dadurch interessant, daß es Einblick gewährt in die Art und Weise, wie sich Schulz mit solchen Dingen abfand.

---

1) In Gerstenberg's Biographie in der »Allgemeinen deutschen Biographie« heißt es irrtümlich, die Schulz'sche *Minona* sei in Eutin entstanden und Gerstenberg habe sie für Schulz' bestes Werk gehalten.

2) Dies besagt die französische Vorrede des gleich zu erwähnenden Klavierauszuges von 1790 »... *la musique de cet opéra, qui faisait partie des fêtes charmantes, qu'un prince illustré donna à l'occasion du séjour d'une reine adorée á Rheinsberg*«. In einem Briefe Sch.' kurz vor der Abreise aus Rheinsberg (Frühherbst 1787) heißt es: »... da die Königin hier war und mich und uns alle, die wir mit Musik zu tun haben, so warm hielt, daß die Welt hätte untergehen können, ohne daß ich es bemerkt hätte«.

3) Bereits am 25. August 1786 spricht Schulz Voß gegenüber von dem Projekte einer Oper für den Prinzen.

4) Eine Partitur wurde nicht gedruckt. Ein Manuskript derselben befindet sich auf der Berliner Kgl. Bibliothek.

Von sonstigen Werken der Rheinsberger Zeit ist noch zu erwähnen die *Es* dur-Klaviersonate von 1782[1]). Sie zeigt, wie sehr Schulz auch auf diesem Gebiete mit der neuen Zeit mitging. Wie Schulz am 28. Okt. 1785 an Rust schrieb, hatte er außer den bei Hummel gestochenen Klaviersachen [die »*six pieces*« von 1776][2]) seither für Klavier nichts komponiert, was er dem Umstand zuschreibt, daß ihm alle Instrumentalmusik von Jugend auf sehr schwer wurde, daß er das Klavier im besonderen nur wenig in seiner Gewalt hatte, und zu einem praktischen Klavierspieler nie die Anlage besaß. Seine gedruckten Klavierstücke wurden, wie es im Briefe weiter heißt, auf besonderer Veranlassung gemacht[3]).

Schulz als Liederkomponist hatten wir zuletzt bei den »Liedern im Volkston« verlassen. Ein Jahr vor den Sammlungen von 1785 hatte er »Johann Peter Uzens lyrische Gedichte religiösen Inhaltes, nebst einigen anderen Gedichten gleichen Gegenstandes von E. C. von Kleist, J. F. Freiherrn von Cronegk, C. A. Schmidt und J. J. Eschenburg mit Melodieen zum Singen bei dem Klaviere« erscheinen lassen.

Am 29. März 1784 meldete er Voß, daß er »bis jetzt daran gearbeitet habe«; die Arbeit habe ihm »unendliches Vergnügen« bereitet. Sie sei im Druck, und werde noch in demselben Jahre erscheinen.

Die Veranlassung zur Komposition war eine Aufforderung des Verlegers Herold in Hamburg[4]). Schulz schreibt denn auch in dem erwähnten Briefe an Voß, er habe die Texte so nehmen müssen, wie Herold sie ihm geschickt habe.

Die Lieder waren dem Herzog Ferdinand von Braunschweig-Lüneburg gewidmet. An ihn richtete der Verleger eine Vorrede, worin es von Schulz heißt:

> er habe die ganze Würde des Berufs für Religion und Tugend zu arbeiten, innigst gefühlt, und sei ihr treu geblieben«.

Schulz konnte mit dem Erfolge dieses Werkes zufrieden sein. Die Kritik äußerte sich sehr anerkennend[5]), und die Subskribenten ließen

---

1) Auch die Sonate von 1782 ist bei Hummel erschienen.

2) Höchst anerkennende Kritik bei Dulon, Leben und Meinungen, S. 240. Die »*Six pieces*« von 1776 waren einer Donna Arighetta Willmann gewidmet, einer Schülerin Kirnberger's, der dieser selbst einige Kompositionen von sich dediziert hat. Eine höchst lobende Rezension findet sich ferner in der »Allgemeinen deutschen Bibliothek« XXXIX, S. 174 (sie »gehören zu den besten Klaviersachen der Zeit« usw.). Bei dieser Gelegenheit ist zu bemerken, daß die von Gerber im »Neuen Tonkünstlerlexikon« Schulz zugeschriebenen Klaviersachen (»Musikal. Belustigungen«, »Musikal. Badinage«, »Musikal. Luftballon«) nicht von ihm, sondern von Joh. Chr. Schulz (1733—1813) sind, der Musikdirektor am Doebbelin'schen Theater zu Berlin war.

3) Welche Veranlassungen dies waren, ist unbekannt.

4) Ankündigung des Werkes in Cramer's »Magazin« 1783, S. 943, der Auftrag an Schulz seitens des Verlegers erfolgte etwa um die Mitte des Jahres 1783, wie aus der Ankündigung hervorgeht. Nach Gerber, Lex., veranstaltete Rellstab im Jahre 1794 eine zweite Ausgabe des Werkes.

5) Z. B. »Allg. deutsche Bibliothek«, 60. Band, zweites Stück: »Herr Kapell-

der Qualität und Quantität (es waren 865) nach nichts zu wünschen übrig [1]).

Im Jahre 1786 folgte eine zweite geistliche Liedersammlung, die den Titel trug: »Religiöse Oden und Lieder aus den besten deutschen Dichtern mit Melodieen bei dem Klaviere«. Sie erschienen ebenfalls bei Herold in Hamburg und waren der Erbprinzessin von Dänemark und Norwegen, Sophie Friedrike (einer geborenen Prinzessin von Mecklenburg-Schwerin) zugeeignet [2]). Dieses Mal fanden sich sogar 1200 Subkribenten, eine Zahl, von der H. Kretzschmar [3]) meint, daß sie in der Geschichte der Berliner Schule allein stehe. Auch von dieser Sammlung soll Rellstab nach Gerber eine zweite Ausgabe 1792 veranstaltet haben.

Als Schulz an dieser Sammlung tätig war, hatte er seine erste Gattin bereits verloren, und als er die erste Sammlung geistlicher Lieder schrieb, war bereits der Verlust seines ältesten Kindes für ihn zu beklagen.

Er hatte sich nämlich am 11. Mai 1781 mit Wilhelmine Friedrieke Caroline Flügel verheiratet [4]). Diese war die Tochter des verstorbenen Rheinsberger Kammermusikus Flügel und dessen ebenfalls verstorbener Gattin geb. Sievert, Schwester des oben erwähnten prinzlichen Kontrabassisten Sievert. Geboren im Jahre 1765 zu Berlin, war sie bei ihrer Heirat erst 16 Jahre alt. Über seine Gattin schrieb Schulz am 29. Januar 1784 an Voss:

»Als ich im Jahre 1780 hierher in prinzliche Dienste trat, lernte ich bald darauf zwei junge Mädchen, vater- und mutterlose Schwestern kennen, die an ihrer Mutter Bruder, namens Sievert, einen zweiten Vater gefunden hatten. Dieser Sievert ist unverheiratet, und wohnt mit seiner Mutter, die die Großmutter der beiden Schwestern ist, ein liebes, munteres Mütterchen von 73 Jahren, zusammen. Von seiner geringen Pension von 26 monatlichen Thalern hat er es möglich zu machen gewußt, daß ihrer Viere nicht allein ordentlich und anständig lebten, sondern daß auch die beyden Mädchen so erzogen wurden, als ob sie Kinder bemittelter, tugendhafter Eltern wären. Hierzu trug aber der Character der Kinder sehr viel bei. Güte, Freundlichkeit und Unschuld liegt auf ihren Gesichtern, und die Älteste ist dabei so naiv, so ohne alle Ziererei und doch so wissenschaftlich in Allem, was ein Frauenzimmer, die nicht gelehrt sein will, wissen muß, daß ich mich nicht länger halten konnte; ich erhielt ihr Jawort, und mit dieser Frau und mit dieser Familie leb' ich ein Leben, das nicht glücklicher auf Erden gedacht werden kann«.

---

meister Schulz zeiget sich in jedem neuen Werke immer mehr als Meister...« usw.

1) Eine eingehende Würdigung dieser Sammlung, sowie der Sammlung von 1786 bei Kretzchmar, a. a. O., S. 289 f.

2) Für einen Verwandten dieser Fürstin beabsichtigte Schulz im Jahre 1786 einen Psalm zu schreiben: Brief an Voß vom 25. August 1786.

3) Gesch. d. neuen dtsch. Liedes, S. 290.

4) Freundliche Auskunft des Hrn. Pfarrer Richter in Rheinsberg nach dem dortigen Kirchenbuche.

Am 13. April 1782 wurde dem jungen Paare das erste Kind, ein Mädchen geboren, das in der Taufe am 28. April die Namen Friederieke Henriette erhielt. Als Taufzeugen werden im Rheinsberger Kirchenbuche die »Prinzessin von Preußen« (vielleicht Prinzessin Amalia?), sowie »Mademoiselle de Wreck« und »der Herr Baron v. Knesebeck« genannt. Am 24. Juli desselben Jahres starb jedoch das Kind bereits wieder; die Beerdigung fand tags darauf statt. Schulz gab seinem Schmerze über den Verlust in einem Briefe an Reichardt[1]) Ausdruck, den dieser in seiner Schulz-Biographie wiedergibt. Indessen wurde am 6. Febr. 1784 ein Sohn geboren, der am 11. Febr. d. J. auf die Namen Carl Nicolaus getauft ward, diesmal unter Assistenz weniger vornehmer Paten als bei dem ersten Kinde[2]). Allein auch dieses Kind wurde nicht alt; es starb bereits am 2. Juni desselben Jahres.

Nach so vielen Wechselfällen sollte Schulz aber auch noch die Gattin verlieren. Im Anschluß an die Geburt des letzten Kindes erkrankte sie und starb am 12. Juni 1784. Um Trost zu suchen, unternahm Schulz eine Reise nach Berlin, Lüneburg, Hamburg, Kiel, Ludwigslust und Eutin, wo er Freunde und Verwandte hatte, eine Reise, die er schon kurz vor dem Tode seiner Gattin in Voraussicht ihres unvermeidlichen baldigen Endes ins Auge gefaßt hatte[3]).

In Eutin traf er »gegen den Herbst« ein[4]) und blieb dort mehrere Wochen. Er erholte und erheiterte sich und genoß mit dem Voß'schen Ehepaare alle Schönheiten der Umgebung. Das wichtigste aber war, daß Schulz hier mit Männern wie Graf Friedrich Leopold Stolberg, Carl Friedrich Cramer und Heinr. Wilh. von Gerstenberg zusammentraf, zu denen sich später noch Joh. Joach. Spalding, der berühmte Berliner Theologe, gesellte.

Wie er am 11. Okt. 1784 an Voß schreibt, hörte Schulz »in seinem Lehnstuhl den tiefsinnigen Gesprächen zu, die Voß mit Stolberg und Spalding über den Dativum und Accusativum, über den Musenalmanach und Griechenland führen«; er »geräth wohl selbst mit Gerstenberg in dicke musikalische Wälder«, wo er »ohne ihn weder ein noch ausgefunden hätte.« Aus Herbst's Voß-Biographie[5]) erfahren wir dann noch, daß Voß vor Schulz und Gerstenberg »seine Gedanken über Hexameter, lyrische Strophen und größere Chorreigen« entwickelt habe. Man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß in diesem Kreise auch die »Theorie des Volksliedes« erörtert wurde, und daß Schulz durch das Gespräch mit den Männern des Eutiner Kreises zu größerer Klarheit seiner Anschauungen gelangte[6]).

---

1) Vom 12. August 1782.
2) Taufpaten waren der Hofgärtner Müller, der Kastellan Curs, der Fabrikant Lüdtke (Rheinberger Kirchenbuch).
3) Brief an Voß vom 7. Juni 1784.
4) Ernestine Voß, a. a. O., S. 36. 5) II. Band, S. 282.
6) Vielleicht hat auch Reichardt hierauf mit eingewirkt, mit dem Schulz, laut Reichardt's Schulz-Biographie, in diesem Sommer 1784 zusammengetroffen war.

Am 2. Januar 1786 begründete Schulz wieder einen neuen Hausstand: er führte die jüngere Schwester seiner verstorbenen Gattin heim, die am 2. Jan. 1770 zu Berlin geborene Charlotte Flügel.

Er schrieb am 3. März 1786 an Voß, ihm sei, als ob er die erste Ehe nur fortsetze, denn Ähnlicheres an Leib und Seele lasse sich nicht finden als diese zwei Schwestern, »die dazu geschaffen und ausersehen waren, ihm in diesem Leben die größten Freuden und auch — ach! — die größten Leiden zu geben«. Reichardt[1]) bezeichnet diese zweite Gattin Schulz' ebenfalls als »reizend und angenehm, wenngleich weniger schön und interessant, als ihre Schwester«. Von der ersten hatte Reichardt an anderer Stelle seiner Schulz-Biographie gesagt, sie habe, häuslich erzogen, Schulzens bescheidenem Rheinberger Auskommen Rechnung zu tragen gewußt, und »sie war und blieb eine einfache, anspruchslose Hausfrau, wenngleich halb Rheinsberg und alle gebildeten galanten Fremde, welche Rheinsberg besuchten, ihr unaufhörlich den Hof machten«. Trotz dieser besonderen Vorzüge seiner ersten Frau, die Schulz in einer Weise betrauert hatte, »daß seine Freunde nicht begriffen, wie er ihren Tod überleben konnte«[2]), wurde Schulz auch mit seiner zweiten Frau dauernd glücklich. Ein bedenklicher Punkt war nur, daß auch diese, wie Schulz am 3. März an Voß schreibt, von nur zarter Konstitution war.

Schulz verließ Rheinsberg im Jahre 1787. Die ungnädige Aufnahme der Widmung der Athalia an die Prinzessin Amalia bildete den mittelbaren Anlaß zu seinem Rücktritte, den er von selbst damals wohl nicht genommen haben würde, obgleich ihm die Rheinsberger Verhältnisse keineswegs nach Wunsch waren. Es ist schon ausgeführt worden, daß Schulz seine Tätigkeit nicht recht behagte; dazu kam der Mangel an künstlerischer Anregung, die Notwendigkeit, nur mit »Hofleuten hofmäßig zu verkehren«, da es außer dem Prediger und »einigen zum Umgang unbrauchbaren Bürgern« niemanden sonst für ihn zum Verkehre gab. Schulz schreibt einmal an Voß[3]):

»Häusliche Freuden hab' ich die Menge, aber keine Künstlerfreuden. Ich, der ich an meiner Kunst wie an meinem Weibe hänge, habe niemanden, mit dem ich mich hierüber auslassen kann; niemanden, den ich über diese oder jene Wissenschaft befragen, bei dem ich mir in zweifelhaften Fällen Rats erholen könnte, dem ich so gerne zu hören, von ihm lernen möchte.«

Alle Unannehmlichkeiten des Rheinsberger Aufenthaltes (nur die Lage des Ortes und der Wohnung dem prinzlichen Schlosse gegenüber gewährten ihm Freude[4]) wurden für Schulz noch verschärft durch seinen schlechten Gesundheitszustand. Von seiner ersten Gattin war ein

1) Schulz-Biographie.
2) a. a. O.
3) Am 29. Jan. 1784.
4) Ibid.

Lungenleiden auf ihn übertragen worden, nachdem er vorher an Ohren- und Nervenkrankheiten gelitten hatte[1]). Zu einer akuten Gefahr war es im Frühjahr 1786 gekommen, als er, von einer Reise nach Berlin zurückgekehrt, an Lungenentzündung erkrankte[2]), Am 4. Juli des Jahres spricht Graf L. Stolberg von Schulz' Blutspeien[3]).

Schulz' Gesundheitszustand und die Art, wie er in Rheinsberg lebte, gingen seinen Freunden und Verehrern nahe, und es war vor allem C. F. Cramer, der viel dazu beitrug, ihn aus dem »Vipernneste« Rheinsberg, wie er es einmal ausdrückt, fortzubringen. Auf seine Veranlassung wurde, wie oben bemerkt, die *Athalia* nunmehr der Prinzessin Luisa Augusta v. Dänemark gewidmet; Cramer selbst hatte die Partiturausgabe mit einer Widmung versehen[4]). Dann fanden zu Beginn des Jahres 1787 in Kopenhagen Aufführungen der *Athalia* statt: am 1. 15. u. 22. Januar im Palais des Grafen Schimmelmann, wobei Damen der Hofgesellschaft sangen, L. Ae. Kunzen dirigierte und der anwesende Kronprinz zu Tränen gerührt wurde.

Vorher war Schulz schon durch seine Lieder und Gesänge in Kopenhagen bekannt geworden: unter den Pränumeranten der »Uz'schen lyrischen Gedichte« usw. finden sich auch der König von Dänemark, der Kronprinz und die Kronprinzessin sowie die Erbprinzessin von Dänemark. Sodann hatte im Jahre 1785 Niels Schiörring, Kammermusikus und Akkompagnateur am Kgl. dänischen Hofe, das eben genannte Werk mit der dänischen Übersetzung des Schulz später befreundeten Dichters Edvard Storm herausgegeben. 1786 hatte ferner Kunzen, den Schulz 1784 in Kiel kennen lernte und der damals in Kopenhagen lebte, daselbst seine »Weisen und Gesänge« herausgegeben und im Vorworte auf Schulz hingewiesen. Endlich hatte in den gräflichen Familien Schimmelmann, Bernstorf, Reventlow, die dem Kronprinzen nahestanden, der ihnen verschwägerte Graf Stolberg von Schulz, den er seit 1785 ja auch persönlich kannte und der schon 1782 durch Voß auf Schulz als Künstler aufmerksam geworden war, gesprochen.

Die Kopenhagener Stelle wurde 1786 frei. Der Hofmarschall C. F. Numsen, den genannten Adelsfamilien ebenfalls verschwägert, ließ, vielleicht auch durch den abgehenden Reformator der Königlichen Kapelle, I. G. Naumann, auf Schulz aufmerksam gemacht, durch Cramer in Kiel mit diesem Verhandlungen anknüpfen. Auf Anfrage erklärte Schulz, daß er Naumann's Honorar in Höhe von 2500 Reichstalern verlange.

---

1) Z. B. Brief an Voß, 10. Juni 1781, wo er von einer langwierigen Kopfkrankheit spricht, bei welcher ihm alles Arbeiten untersagt war.
2) Brief vom 3. März 1786 an Voß.
3) Stolberg's Briefe, ed. Hellinghaus, S. 237.
4) Auch an die auf S. 218 u. 225 erwähnte Widmung an die Erbprinzessin von Dänemark muß hier erinnert werden.

Jedoch gab er sich dann auch mit 2000 R. zufrieden[1]). Am 25. Mai 1787 erhielt er den Kontrakt, den der König bereits einen Monat früher eingesehen hatte[2]). Rheinsberg verließ er im September 1787[3]) voller Freude, auf diese ehrenvolle Weise aus der »prekären« Situation, in der er sich in Rheinsberg befand, herauszukommen[4]).

IV.

Am 19. Oktober 1787 traf Schulz in der dänischen Hauptstadt ein[5]). Er fühlte sich zunächst sehr wohl in seiner neuen Stellung. Glücklich war er in dem Gefühl, nun auf Lebenszeit versorgt zu sein; glücklich in dem Glauben, seiner Stellung vollkommen gewachsen zu sein, und in Allem den Gegensatz zu dem ihm verhaßten Rheinsberger Verhältnissen erblicken zu dürfen, frei von Schikanen und Kabalen und Rivalitäten durch Kollegen; glücklich in der Meinung, ein »unbemerktes stilles Leben« führen zu können[6]), wie es ihm das Liebste war.

Zu seinem Wohlbefinden in dieser ersten Zeit trug außerden noch der Umstand bei, daß seine Aufnahme in Kopenhagen sowohl von seiten des Hofes, als des Publikums über seine Erwartung gut war, und, was ihn »vollends unaussprechlich glücklich machte«, er in seinem Chef (dem schon erwähnten K. Ferd. Numsen) »einen Mann der Güte und Liebe« fand[7]), der mehr sein Freund als sein Vorgesetzter werden zu wollen schien, und es auch wirklich wurde.

Schulz' Verpflichtungen waren die folgenden. Er sollte einmal Kapellmeister, sodann Komponist sein. Als Kapellmeister hatte er namentlich die spezielle Aufsicht über die Kapelle und über alles, was damit zusammenhing[8]). Dafür kam ihm Sitz und Stimme in der Theaterdirektion zu. Unterstellt war er einzig und allein dem Hofmarschall. Was als Komponist von ihm erwartet wurde, sprachen seine Anstellungsbedingungen vom 18. Mai 1787 aus[9]). Er hatte für den Hof die damals noch nicht existierende Kirchenmusik einzurichten und für ihre gute Verfassung zu sorgen; er sollte ferner die anderen Kirchen der Stadt mit Musik versehen, sobald hierzu ein Bedürfnis vorlag. Alsdann hatte

---

1) Thrane, a. a. O., S. 184. Daselbst auch das Vorhergehende.
2) Thrane, a. a. O., S. 178.
3) Undatierter Brief an Voß aus Rheinsberg.
4) Thrane, a. a. O., S. 183.
5) Thrane, a. a. O., S. 186.
6) Briefe an Voß 8. Jan. 1788, 20. Juni 1788 und ein bei Thrane a. a. O., S. 183 zitierter Brief ohne Datum.
7) Promemoria an Numsen vom 24. Febr. 1790, eigenhändig, auf dem Reichsarchiv in Kopenhagen.
8) Exposé Numsen's an den König Christian VII. vom 12. März 1790, hls. Reichsarchiv Kopenh.
9) Im Auszuge abgedr. bei Thrane, a. a. O., S. 184.

er für den Geburtstag des Königs alljährlich eine neue Oper zu komponieren. Auf mündlichen Abmachungen mit Numsen[1]) beruhte die Verpflichtung, für die musikalische Erziehung des dänischen Volkes nach Möglichkeit Sorge zu tragen und die Musik in Dänemark zu einer möglichst volkstümlichen Kunst zu machen. Denn Dänemark stand damals unter dem Ministerium Bernstorff im Zeichen humanitärer Ideen, die namentlich auch in Adelskreisen (den schon genannten Familien Schimmelmann, Reventlow und Bernstorff) viel durchgesprochen wurden: Bauernbefreiung, Verbesserung des Schulwesens, überhaupt Popularisierung der Bildung standen auf dem Programm[2]).

Die königliche Kapelle, deren Chef Schulz nun wurde, hatte zuletzt unter der provisorischen Leitung ihres Konzertmeisters Johann Ernst Hartmann gestanden. Der letzte eigentliche Kapellmeister, Israel Gottl. Wernicke, war 1786 pensioniert worden. Eine 1784 vom Könige eingesetzte Kommission zur Untersuchung und Verbesserung der Kapellverhältnisse hatte Johann Gottlieb Naumann, den Kgl. Sächsischen Kapellmeister und Reformator der Stockholmer Hofkapelle, berufen, um hier in Kopenhagen desselben Amtes zu walten, wie in Stockholm.

Naumann's »Reform« hatte hauptsächlich in der Neuanstellung von Kapellmitgliedern und in der Neuordnung des schließlich zusammengekommenen Personales bestanden. Man unterschied nunmehr Solospieler, Ripienisten und Eleven. Die Solospieler waren Virtuosen in ihrem Fache, die für die anderen Spieler ein Vorbild abgeben sollten und verpflichtet waren, ihnen Unterricht zu erteilen. Sie hatten nur bei Oper und Singspiel mitzuwirken. Ihre Zahl betrug vier; bei Schulz' Dienstantritt waren es der Violinist P. M. Lem (später Leiter einer nach Schulzens Plan 1790 eingerichteten Violinschule), der Oboist Chr. Samuel Barth, ein Schüler Seb. Bach's; der Flötist Hans Hinrich Zielche, der Fagottist Braune, von Naumann aus der Dresdener Hofkapelle nach Kopenhagen berufen.

Die nächste, niedriger besoldete Klasse, die »Ripienisten«, hatten auch bei Komödie und Ballett zu spielen; die »Eleven« endlich, junge Anfänger, mußten alles spielen, was der Dienst verlangte und erhielten dafür noch weniger. Sie konnten ergänzt werden durch die Oboisten, die bei Hofe zum Tanz aufzuspielen hatten, und bildeten mit diesen Musikern zusammen eine Sondergruppe, das sog. »Orchester«, im Gegensatz zu der »Kapelle«. Diese Klassifizierung ließ Schulz fortfallen; hinfort wurden alle Mitglieder der Kapelle bei der Anstellung verpflichtet, alles zu spielen, und nur die Einrichtung der »Solospieler« ward beibehalten.

Im ganzen hatte die Kapelle bei Schulzens Dienstantritt 29 Mitglieder gehabt: 12 Violinisten, 4 Bratschisten, 2 Cellisten, 3 Kontrabassisten, je 2 Oboisten, Flötisten, Fagottisten, Waldhornisten. Unter Schulz fand jedoch eine Reihe von Entlassungen und Neuanstellungen statt; er wirkte in den 90er Jahren namentlich dafür, daß 2 Klarinettisten angestellt wurden, und an einer neuen Instruktion für die Kapelle im Jahre 1791 hatte er natürlich hervorragenden Anteil.

---

1) Thrane, a. a. O., S. 186.

2) Die folgende Darstellung ganz nach Thrane, a. a. O., S. 160 f. Nachrichten über die Kapelle in dieser Zeit auch in Cramer's Magazin 1786, S. 988.

Schulz als Kapellmeister stand als Konzertmeister zur Seite der schon genannte J. E. Hartmann[1]), der bis zum Jahre 1792 wirkte. Eine Besonderheit seiner Stelle war, daß er Schulz zu vertreten hatte, wenn dieser verhindert war, ein Zustand, den Schulz bei seinem Abgang 1795 übrigens dringend zu beseitigen anriet[2]). Die Vertretung hatte er zusammen mit dem »ersten Akkompagnateur«. Unter diesem Titel, in Wirklichkeit als »Singemeister« für das Sängerpersonal, fungierten damals Hartnack Otto Zinck, und neben ihm der Italiener Michelangelo Potenza[3]). Zinck war aber nur dem Namen nach Akkompagnateur; und so lasteten die Pflichten eines solchen: »Exekutive der Theatermusiken mit allen ihren Details: Notenkopiaturen, Durchsicht und Korrektur der Partituren, Instrumentalpartien, Rollen, Akkompagnements, sowie Direktion der Singstücke«, wie Schulz sie einmal zusammenfaßt[4]), noch mit auf Schulz[5]).

Die Kapelle selbst traf Schulz trotz der Naumann'schen Reform in einem »vollständigen Insubordinationszustand« an, in den sie unter Hartmann's Leitung verfallen war[6]). Es gelang ihm indessen, sie, wie er in seinem Abschiedsgesuche vom 10. Februar 1795[7]) von sich selber sagen konnte und wie ihm auch sonst bezeugt wird[8]), »zu Ordnung und Präzision zu erziehen«. Es glückte ihm auch hier, sich zu den Kapellmitgliedern in das beste Verhältnis zu setzen. Für das materielle Wohl der Kapellmitglieder sorgte er durch die auf seine Anregung hin erfolgte Gründung einer »Kapellwittwenkasse«. Der Plan dazu geht auf das Jahr 1789 zurück. Anschließend an den Tod eines Kontrabassisten, der eine drückende Notlage für dessen zahlreiche Hinterbliebene hinterlassen hatte, die Schulz durch ein Wohltätigkeitskonzert am 30. Mai 1789 fürs Erste zu lindern suchte, machte er den Kapellmitgliedern den begeistert angenommenen Vorschlag zur Gründung einer derartigen Kasse und arbeitete einen Plan aus. Die erste Einzahlung fand bereits am ersten Oktober 1789 statt; Numsen befürwortete das Projekt sehr. Infolge bureaukratischer Schwierigkeiten erhielt die Kasse jedoch erst im April 1791 die königliche Genehmigung. Schulz als Vorsteher bewahrte der Kasse sein Interesse auch noch nach seiner Pensionierung bis zu seinem Tode. Er zahlte seinen Beitrag nach wie vor weiter[9]) und setzte ihr in seinem Testamente[10]) einen Betrag aus. Während seiner Amtszeit suchte Schulz der Kasse außer den Beiträgen

---

1) Geb. zu Großglogau 1726.
2) Promemoria Schulz' an den Hofmarschall Joh. Ad. Wilh. Hauch vom 20. Febr. 1795, handschriftlich auf dem Reichsarchiv zu Kopenhagen.
3) Bis 1790.
4) Promemoria Schulz' in Sachen Potenza-Zinck 1790, hds. Reichsarchiv Kopenhagen.
5) Auf dem Reicharchiv nicht zu finden, jedoch auszugsweise wiedergegeben bei Thrane, a. a. O., S. 184.
6) Eigenhändiges Promemoria Schulz' vom 10. Feb. 1795 auf dem Reichsarchiv.
7) Hds. Reichsarchiv Kopenhagen.
8) Rapport d. Theaterdirektion 1790—92, hds. Reichsarchiv.
9) Schreiben aus Rheinsberg vom 16. Dez. 1797, Reichsarchiv Kopenhagen.
10) Abschrift Reichsarchiv Kopenhagen.

der Mitglieder auch sonst alles mögliche zuzuwenden: so wurde die obligate Neujahrsgabe des Hofes an die Kapellmitglieder auf seinen Vorschlag fortan für dieselbe eingezahlt[1]).

Die Tätigkeit der Kapelle zerfiel in eine Theater- und eine Konzerttätigkeit. Den musikalischen Spielplan des Theaters, dessen Spielzeit von September bis Mitte Mai dauerte, füllten hauptsächlich komische Opern und Singspiele aus: von Monsigny, Destouches, Philidor, Dezède, Champein, Regnart, Duni, Dalayrac, und vor allem Grétry: also, von Destouches abgesehen, hauptsächlich von den damals aktuellen französischen Singspielkomponisten. Ferner waren vertreten italienische Werke von Cimarosa, Paesiello, Sarti, Salieri, Sacchini; dänische von Sarti (der einige Jahre in Dänemark zugebracht hatte und Werke in der Landessprache schrieb), dem schon erwähnten Zinck und Klaus Peder Schall; deutsche von Gluck, Dittersdorf, Georg Benda, Florian Gassmann, Stegmann, Martin[1] und endlich Schulz[2]).

Die »große Oper« war nur schwach vertreten: der schon erwähnte Konzertmeister Hartmann, Naumann, L. Ae. Kunzen und Schulz sind die wenigen Namen, die uns hier begegnen. Von Hartmann gab man unter Schulz' Direktion *Fiskerne* und *Frode og Fingal*, von Naumann die *Cora*, von Kunzen den *Holger Danske*, von Schulz die *Aline*[3]).

---

1) Hierauf bezügliches, von Schulz aufgesetzes Aktenstück im Reichsarchiv Kopenhagen.

2) Nach der »Minerva«, einer dänischen Monatsschrift, geleitet von K. L. Rahbeck und Chr. Henrichsen Pram, damals der angesehensten periodischen Publikation. — Wie die Verzeichnisse der »Minerva« ergeben, spielte auch das Ballett schon damals in Dänemark eine große Rolle: alle die genannten Singspiele wurden entweder mit den zu ihnen gehörigen Tänzen, oder zusammen mit einem Divertissement gegeben. Schulz' Kopenhagener dramatische Arbeiten weisen denn auch zahlreiche Tänze auf. Ballettmeister war der ausgezeichnete Galeotti.

3) Die *Aline* wurde ebenso wie die *Athalia* und die *Fée Urgèle* öfters in Kopenhagen aufgeführt. Zunächst wurde die *Aline* von C. F. Cramer ins Dänische übersetzt. In dieser Übersetzung, die Schulz in einem Briefe an Cramer in Einzelheiten rügte (vom 4. Juli 1789, hds. auf der Kgl. Bibl. Kopenhagen), nämlich da, wo sie der Möglichkeit eines deutlichen Vortrages durch die Sänger zu widerstreiten schien, wurde das Werk zu des Königs Geburtstag als Ersatz für ein neues Werk am 30. Jan. 1789 zum ersten Male aufgeführt und mit Beifall aufgenommen. Eine Fehde, die sich gegen die angebliche Überwucherung der Oper damals richtete (die Seele derselben war der Professor der Ästhetik und Schriftsteller Knud Lyhne Rahbeck, der spätere Übersetzer von Schulz' Volksliedern), machte sich bald darauf auch in einigen wenig schädlichen Epigrammen gegen *Aline* Luft. Eine dänische Übersetzung der *Athalia* beabsichtigte Jens Baggesen, worüber Briefe von ihm an Schulz, Cramer, Grönland, vom Herbst 1789 (Hds. Bibl. Kopenhagen) Auskunft geben. Baggesen kam nur bis zum ersten Akt. (Sein Brief an Grönland und Cramer vom 25. Sept. 1789.) Schulz übertrug die Übersetzung dann einem Professor Schönheyder (Brief an Baggesen v. 3. Nov. 1789, kgl. Bibl. Kopenhagen), der sie zu Ende führte. Nachdem die Partitur einer Überarbeitung unterzogen worden war, fand die erste Aufführung im Rahmen des ganzen Stückes am 24. März 1790 statt (»Minerva«, XIX, S. 424). Eigentlich hatte das Werk zum Geburtstag des Königs im Januar gegeben werden sollen (Schulz' Brief an Baggesen vom 16. Juli 1789, Kgl. Bibl. Kopenhagen), allein die geeigneten Chöre fehlten für

Nur wirkliche Opern hatte Schulz zu dirigieren. Wie aber bereits bemerkt, mußte er die Pflichten des ersten Akkompagnateurs, vornehmlich also auch die Direktion der Singspiele, dennoch mit übernehmen. Dies bedeutete eine um so größere Belastung für ihn, als das Singspiel im Repertoire dominierte. Es fanden durchschnittlich 18 Vorstellungen im Monat mit Musik statt, und von diesen waren die meisten Singspiele [1]). Die große Oper dagegen krankte namentlich an dem Mangel einer nationalen Kunst; auch was man von Schulz für dieselbe erwartete, blieb unerfüllt. Es boten sich daneben auch Schwierigkeiten finanzieller Natur: man hatte keine geeigneten Chöre; jedes Jahr waren deren neue zu bilden, da die alten nicht allen Aufgaben gewachsen waren [2]).

Die Singspiele wurden meist von denselben Personen gegeben, die auch als bloße Schauspieler auftraten; verschiedene unter diesen waren recht gute Sänger und Sängerinnen.

Es gelang Schulz in bezug auf seine Dirigententätigkeit alle Erwartungen zu erfüllen, die man von ihm hegen durfte, und daß er gegen den Schluß seines Kopenhagener Aufenthaltes infolge der Verschlechterung seines Gesundheitszustandes, der denn auch 1795 seinen Abschied hervorrief, seinem Amte nur mit äußerster Anstrengung gewachsen war, kränkte ihn selber nach seiner Art tief.

Neben der Theatertätigkeit kam noch die Konzerttätigkeit der Kapelle in Frage. Diese war hauptsächlich dem Dienste der Wohltätigkeit geweiht. Für die von Schulz gegründete Witwenkasse fanden zweimal jährlich Konzerte statt, das eine mit weltlichem Programm im Theater, das andere mit geistlichem in der Kirche. Schulz kreierte diese mit einem Konzert, das am 17. Dezember 1791 in Gegenwart des Hofes im Königlichen Theater gegeben wurde [3]). Ferner spielte die Kapelle zugunsten der milden Stiftungen der einzelnen Kirchspiele der Stadt [4]). Schulz war,

---

diesen Termin (Schulz an Baggesen vom 3. Nov. 1789, Kgl. Bibl. Kopenhagen). — Die *Fée Urgèle* wurde zum ersten Male zum Geburtstag des Königs, im Jan. 1792 gegeben (»Minerva«, XXVII, S. 147). Der Übersetzer war Th. Thaarup.

Von den drei bereits in Deutschland komponierten Werken *Athalia*, *Aline* und *Fée Urgèle* fand *Aline* eine sehr beifällige Aufnahme, *Athalia* »kannte man schon auswendig«, und die *Fée Urgèle* fiel durch. Den Mißerfolg dieses Stücks ließ sich Schulz, wie Ravn, a. a. O., berichtet, so nahe gehen, daß er vorübergehend an seinen Abschied dachte. — Nach der »Minerva« wurde die *Aline* 1790 am 9., 12., 16. Nov., 1791 am 24., 27. Mai, 1792 am 24. Febr., 2. Mai, 24. Okt., 11. Dez. aufgeführt; dann wieder 1797 am 10. Jan. u. 31. März; 1798 am 2. Jan., 9. März, 15. Nov., 1799 am 15. März, die *Fée Urgèle* nur noch einmal am 3. Febr. 1792.

1) Brief Schulz' an Cramer 4. Juli 1789, hds. Kgl. Bibl. Kopenhagen, sowie »Kongelige Ordres og Resolutioner« von 1787.

2) Nach den Übersichten unter der Rubrik »Skuepladsen« in den in Frage kommenden Jahrgängen der »Minerva«. Die erste Vorstellung, die Schulz übrigens noch vom Cembalo aus dirigierte, war *L'Amant jaloux* von Grétry (Ravn, Vorwort zum Passionsoratorium *Kristi Död* von Schulz).

3) Ravn, a. a. O.

4) Quittungen über die einzelnen Konzerte auf dem Reichsarchiv in Kopenhagen. Oft wurden Schulz'sche Werke in ihnen aufgeführt.

als Dirigent aller dieser Konzerte, wie der Geschichtschreiber des Kopenhagener Konzertwesens C. Ravn sich ausdrückt, »die Seele der philanthropischen Konzerte[1]«.

Für den Hof kamen namentlich die sog. »Hofpassionskonzerte« in Betracht. Dieselben wurden ebenfalls zuerst unter Schulz' Leitung abgehalten, und die ersten vier fanden in der Passionswoche des Jahres 1788 statt. Im nächsten Jahre 1789 wurden drei solcher Konzerte gegeben, usw.

Außer den erwähnten regelmäßig wiederkehrenden Konzerten wurden natürlich auch noch Gelegenheitskonzerte bei Universitätsfeiern oder Ereignissen innerhalb der königlichen Familie gegeben. Gelegentlich dirigierte Schulz auch im Privatkreise, wie in der »Harmonischen Gesellschaft«, deren Mitglied er war[2].

Wie bereits bemerkt, war die zweite Hauptverpflichtung Schulz' die der Komposition auf weltlichem und kirchlichem Gebiet. Die erwähnten ersten »Hofpassionskonzerte« wurden sogleich auch mit einem Schulz'schen Werk bestritten: es war das Passionsoratorium *Maria und Johannes*[3]. Den Text hierzu wählte Schulz unter mehreren ihm angebotenen aus[4] und entschied sich für den des dänischen Dichters Johannes Ewald[5]. Er komponierte das Werk im Winter 1787 auf 1788[6]. Es war das erste der seienr dänischen Passionsoratorien. Eine eigentliche Partitur wurde nicht gedruckt. Nur die Partitur in der Chiffrenschrift, die Schulz im Sommer 1788 erdachte[7], ist in deutscher und dänischer Sprache, ferner sind deutsche und dänische Klavierauszüge erschienen; die Chiffrepartitur kam dänisch 1790, deutsch (Übersetzung von Cramer) 1791 heraus; der deutsche Klavierauszug, von Schulz selber ausgearbeitet, schon 1789.

Die nächste Sorge hatte nunmehr eine Oper zum Geburtstag des Königs zu sein. Zu diesem Zwecke hatte Schulz sich im Sommer 1788 auf

---

1) Ravn, Festschrift usw.

2) Hier fanden auch öfters Aufführungen von seinen Werken statt.

3) *Maria und Johannes* wird bei Ledebur unter dem Titel *Hedningernes Frelse* aufgeführt, was Ravn a. a. O. zu der Bemerkung Veranlassung gibt, es sei zweifelhaft, ob dieses Werk Ewald's auch von Schulz komponiert worden sei; man wisse nichts von einer Aufführung desselben.

4) Cramer's »Magazin« 1789, S. 152.

5) Es war Schulz' erste Komposition in dänischer Sprache. In seiner Selbstbiographie spricht er von der dänischen Sprache als einer »reichen und schönen«. In seinem »Magazin« 1788, S. 21 schreibt C. F. Cramer: »Obgleich minder energischen Klanges fürs Ohr als die konsonantenreichere deutsche, und nicht so melodisch als die schwedische, ... hat die dänische Sprache, gut gesprochen, deutlich artikuliert, Vorzüge vor der deutschen (Schulz bestätigt mir dies) an Sangbarkeit, an Wohllaut für die Musik, und wenn der Dichter zu wählen weiß, auch der starken und männlichen Töne genug.«

6) Prom. 24. Febr. 1790 an Numsen.

7) Die von Eitner angegebene Jahreszahl 1786 für den »Entwurf einer neuen Musiktabulatur« ist also nicht richtig. Derselbe erschien ohne Jahreszahl.

das Land, auf das Gut des Grafen Schimmelmann, unweit der Hauptstadt, zurückgezogen und erwartete hier einen von dem dänischen Dichter Thomas Thaarup zu verfassenden Text, der bis zum Januar 1789 fertiggestellt sein mußte. Jedoch ließ ihn Thaarup vergeblich warten: in sechs Monaten waren nur anderthalb Szenen fertig geworden, und Schulz schrieb dies Versagen dem Umstande zu, daß Thaarup noch nie einen Operntext geschrieben hatte.

Um eine Geburtstagsoper für das nächste Jahr 1790 zu schreiben, zog sich Schulz im Sommer des Jahres 1789 wieder in ländliche Einsamkeit zurück, diesmal auf eine Besitzung des Grafen Bernstorff. Aber jetzt war eine Operndichtung da und man wartete vergeblich auf Schulz' Komposition. Der dänische Dichter Jens Baggesen hatte ihm nämlich seinen *Erik Eiegod* übergeben, ein lyrisches Drama, das in der frühen dänischen Geschichte spielt[1]). Doch bereits am 16. Juli 1789 mußte Schulz an Baggesen einen Brief schreiben[2]), der ein bezeichnendes Licht auf seinen Seelenzustand wirft:

»Nun noch etwas über unseren Erik. Sie haben sich geirrt, lieber Baggesen, wenn Sie geglaubt haben, daß ich kalt gegen diese Oper geworden wäre. Mein Vorsatz war von Anfang an, so wie er es auch noch jetzt ist, ihn in Musik zu setzen, weil ich den Erik für eine wirklich gute Oper halte. Ich setze dabei meine persönliche Freundschaft für Sie ganz beiseite. Aber Enthusiasmus ist mir nicht gegeben, am allerwenigsten Cramer'scher Enthusiasmus, dessen Sie hier gewohnt geworden waren, und wogegen mein Beifall Ihnen nur lau oder kalt scheinen müßte. Sie waren kaum abgereiset von hier, als ich mit Ernst an dem Erik zu arbeiten anfing. Des Tages über hatte ich nur ihn im Gedanken; ich nahm ihn den Abend mit zu Bette und stand des Morgens mit ihm auf. Aber mit aller meiner Mühe, mit allen meinen Anstrengungen kam ich nicht vorwärts damit. Mir ward endlich auf Bernstorff ein Zimmer angeboten, mit dem Versprechen, daß nichts mich stören sollte wenn ich daselbst arbeiten wollte; ich nahm es an, und habe vier bis fünf Wochen auf Numsens Zimmer gewohnt. Ich war völlig allein diese ganze Zeit über und tat nichts weiter als den Erik zu studieren und zu überdenken; ich kam die ganze Zeit nicht vom Klaviere weg. Alles umsonst. Ist es je einem Künstler unglücklicher gegangen als mir? Ich habe alles versucht, was zu erdenken ist um meine Imagination in Gang zu bringen; und da alles nichts gefruchtet hat, so bin ich endlich überzeugt worden, daß es aus ist mit mir, daß ich für die Komposition verloren bin, daß ich ein armseliger unglücklicher Wicht auf dieser Welt bin, und daß ich das Brot nicht verdiene, das ich genieße. Diese Überzeugung wirkte auf meine übrigen Seelenkräfte und so entstand eine schwarze menschenfeindliche Melancholie, die mich wer weiß zu was hätte bringen können, wenn nicht der Anblick meiner schwangeren Frau mich zuweilen hätte wieder zu mir selbst kommen lassen«.

---

1) In Baggesen's dänischen Werken abgedruckt. Kunzen nahm sich dann später desselben an.

2) Hds. Kgl. Bibl. Kopenhagen.

Mehrmals faßte Schulz jedoch wieder Mut, besonders als es hieß, die Oper brauche im nächsten Jahre noch nicht fertig zu sein[1]). Als dann die Rede davon war, die neue Oper könne überhaupt nicht aufgeführt werden (aus finanziellen Gründen), ließ Schulz von Neuem von der Arbeit ab mit der Begründung: er möge nichts machen, was er zu hören nicht Hoffnung habe[2]).

Doch die eigentlichen Gründe waren dieselben geblieben. Schulz setzt sie nunmehr in einem Promemoria an Numsen vom 24. Febr. 1790 noch ausführlich auseinander. Es heißt darin:

»Der zweite Sommer mit seiner dreimonatlichen Muße kam heran. Ich hatte einen Text, der mir einer guten musikalischen Bearbeitung wert zu sein schien, und so ging ich an die Arbeit. Aber — so sonderbar und unglaublich es klingen mag, so wahr ist es dennoch, daß ich, nachdem ich alles versucht hatte, wozu mich Pflicht und Dankbarkeit und Bewußtsein meiner vormaligen Kräfte ermunterten, um ein Kunstwerk hervorzubringen, das mit Recht von mir erwartet wurde, statt derselben leider die traurige Entdeckung machte, die sich nun durch eine jahrelange Erfahrung völlig bestätigt hat, daß ich für die Komposition dieser Musikgattung verloren bin. Es hat sich, Gott weiß wie, während der Zeit, daß ich die Komposition, anderer Geschäfte wegen, hintenan setzen mußte, allmählich und unvermerkt eine Kälte, ein Widerwillen gegen alle Musik, die nur durch Prätension erzeugt und exekutiert werden kann (und das ist vornehmlich die Theatermusik), in meine Seele eingeschlichen und festgesetzt, die mich, aller in der Folge dagegen angewandter Anstrengungen ohngeachtet, zur Hervorbringung ähnlicher Werke wahrscheinlich auf immer unfähig macht.

»Diese Ursache ist nicht in häuslichen Leiden zu suchen, die mich im verflossenen Sommer betrafen, denn die waren bald vorübergehend und wurden zu desto größeren Freuden; ebensowenig ist es die Hypochondrie, wie Euro Exzellenz so gütig es übersetzen möchten, sondern unglückliche Abspannung meiner ehemaligen Seelenkräfte zu dergleichen Ausarbeitungen, unwiderstehlicher Widerwille, und daraus entspringende reine Unfähigkeit. Meiner übernommenen Pflichten stets eingedenk habe ich nichts verabsäumt, um diese sonderbare und mich in äußerste Unruhe setzende Veränderungen meiner Seele zu bezwingen. Ich kann den Himmel zum Zeugen anrufen, daß ich jede mir übrig gebliebene Zeit mit Hintenansetzung aller erlaubter Vergnügungen und Zerstreuungen, ja mit Anwendung der von anderen ebenfalls notwendigen aber weniger notwendigen Geschäften abgerissenen Zeit benutzt habe, um die Erwartung des Hofes und des Publikums durch irgend ein neues Kunstwerk von meiner Komposition zu befriedigen und mir selbst die Freude wieder zu bereiten, die die Vollendung eines neuen Werkes dem Künstler so überschwenglich gewährt: aber alles ist vergebens gewesen, alle angewandten Mittel, um zu meinem Zwecke zu kommen, sind vergeblich geblieben; alle darauf gebauten Hoffnungen sind verschwunden und nur die Gewißheit ist mir geblieben, daß ich zuviel für meine Kräfte hier übernommen habe und daß die Fähigkeit zu dieser Kompositionsgattung

---

1) An Cramer 4. Juli 1794 hds. Kgl. Bibl. Kopenhagen.
2) In demselben Briefe.

in mir erloschen ist. Ich verschweige den Eindruck, den dieser Erfolg meiner Bemühungen und die Vorstellung von allen den Unannehmlichkeiten, die daraus für mich zu erwarten sein würden, auf mein Gemüt, ja ich kann sagen auf meine Gesundheit gemacht hat, und übergehe die vielfältigen Pläne und Entschlüsse, zu denen ich mich heute bewogen fand, und die ich morgen wieder verwarf, je nachdem die Seite, woraus ich meine Tage beurteilte, in Licht oder Schatten gestellt war, und deren Darstellung mich zu weit führen und überhaupt unnütz sein würde. Nur das Gefühl der Billigkeit hat mich keinen Augenblick verlassen, daß der, der nicht leistet was er verspricht, auch der Belohnung entsagen müsse, die ihm dafür versprochen ist. Nach diesem Grundsatz bleibt mir nun in meiner Lage nichts weiter übrig, als entweder mich zurückzuziehen, oder die Genehmigung eines Vorschlages zu erhalten, den ich mir die Freiheit nehme, Eurer Exzellenz hier zu erörtern und zu dessen Erfüllung ich mir Ihre vielgeltende Unterstützung bei des Königs Majestät inständigst erbitte.

Die Notwendigkeit eines Kapellmeisters bei der Kapelle und dessen Geschäfte bei dem hiesigen Theater sind Eurer Exzellenz so gut als mir bekannt. Ein solcher, wenn er sich deren so annimmt als er sollte, hat, ohne daß er komponiert (denn beides verträgt sich nur selten zusammen), gewiß alle Hände voll zu tun und verdient unstreitig nach Verhältnis der ausgesetzten Gagen ein jährliches Gehalt von 1400 Rd. Ich renonciere auf das meinige von 2000 Rd., und nehme dafür diese 1400 Rd. an, wenn mir nämlich in Absicht der Komposition keine Bedingungen vorgeschrieben werden, und von mir als Komponisten nichts erwartet wird, als was ich aus freien Stücken und ohne Belohnung dafür zu erwarten liefere. Dafür verspreche ich die Exekution des Theaters zu meinem Hauptgeschäfte zu machen und solches weit tätiger als solches bisher geschehen konnte zu besorgen. An einem jährlichen neuen Singstücke zu des Königs Geburtstag kann und soll es nicht fehlen, da so manche weit vollkommenere Stücke, als von mir zu erwarten wären, existieren, die hier nicht bekannt sind; und mit 600 Rd., die dazu übrig bleiben, würde sich dieser Artikel gut und gern bestreiten lassen. Der Hof und das Publikum würden insofern dabei gewinnen, als sie gewiß etwas Vorzügliches zu erwarten hätten; denn da mir die Wahl unter vielen bliebe, so würde sie natürlich auf das Beste fallen.

Mir liegt nun hauptsächlich daran, daß ich eine Summe von meinem Gehalte, die mir nicht zukömmt, nicht länger genieße, damit dadurch auf keine Weise die Erwartung einer Oper meiner Komposition für das künftige Jahr unterhalten werde, deren Lieferung ich doch nicht versprechen kann, und daher ist mein Wunsch, daß die erwähnte Abänderung meines Engagements mit dem bevorstehenden Quartal des 1. April ihren Anfang nehmen möge.

Die Hoffnung, Ew. Exzellenz Einwilligung zu diesem Vorschlage und durch Ihre gütige Unterstützung die königliche Genehmigung dazu zu erhalten, flößt mir wieder Mut und Beruhigung ein. Die Ausführung desselben würde mir zwar von seiten des Auskommens weniger vorteilhaft sein, aber von so vielen anderen Seiten, die mir nahe am Herzen liegen, und auf mein häusliches Glück und die Zufriedenheit meines Herzens abzielen, alle meine Wünsche befriedigen, indem ich die mir im Winter übriggebliebenen Stunden, die Muße der drei Sommermonate zu Ausarbeitungen anwenden würde, die mehr mit meinen Grundsätzen und meinen Gefühlen übereinstimmen, und die

mit weniger Prätension weit mehr Nutzen stiften könnten, als alles, was ich fürs Theater zu schreiben imstande sein könnte, denn es gibt Musikgattungen und Teile der Kunst, in denen ich, solange ich lebe, etwas Gutes leisten zu können mir schmeicheln darf und zu denen ich schwerlich eher als mit dem letzten Atemzuge meines Lebens die Lust verlieren werde«.

Somit war etwas Entscheidendes getan. Numsen berichtete über das Promemoria in einer Vorstellung an den König vom 12. März 1790[1]):

»Der Grund zu diesem Vorschlag ist ungemein ehrwürdig, er zeigt in Schulz einen Mann, der mit sich selber genau rechnet in bezug auf seine Pflichten und Obliegenheiten und so eigen damit ist, eine Gage anzunehmen, die er nicht zu verdienen glaubt, daß ich in Bewunderung über eine so seltene Feinfühligkeit und Denkweise, wie aus Betrübnis über die Nachricht, für unser Theater nichts von seinen hübschen Kompositionen erwarten zu können, mich in größter Verlegenheit befand, was ich ihm darauf antworten solle. Handelt es sich doch darum, für Ew. Majestät Dienste einen Mann zu verlieren mit so seltenen Talenten, einen Mann, der sich in ganz Europa mit seinen vorzüglichen Arbeiten so bekannt gemacht hat, von dem man so viel erwarten kann im Hinblick auf die Verbesserung des musikalischen Geschmackes bei der Nation, der wie kein anderer der Schöpfer einer segensreichen und gefälligen Kirchenmusik werden könnte, der endlich stets gezeigt hat, und auch in dem vorliegendem Falle zeigt, daß seine Denkweise in moralischer Beziehung mit seinem großen Talente übereinstimmt.

»Ohne Kapellmeister kann die Kapelle nicht sein; aber wo ließe sich einer finden, der für den Verlust eines Schulz schadlos hielte? So schwierig es wäre einen mit demselben Talente zu finden, so teuer würde es wohl werden, wenn man ihn fände, und wer könnte gewiß sein, daß man bei ihm dieselbe Genauigkeit, denselben Eifer für die Ausbreitung der Musik und ihr Aufblühen hier im Lande und dieselbe Bescheidenheit wie bei Schulz fände?«

Diese Betrachtungen und die Hoffnung, »daß man, wenn er hier bleibt, erwarten könne, die Unlust und das Unvermögen werde aufhören«, bestimmten Numsen dann zu folgenden Vorschlägen an den König: Schulz solle vom 1. April 1790 ab nur 1500 Rd. Gage erhalten, dafür brauche er jährlich keine Oper zu liefern; liefere er eine solche, so solle er dafür 500 Rd. bekommen: also noch günstiger als wie es Schulz selbst wünschte. Weiter hieß es aber:

»Er soll verpflichtet sein, ohne weitere Bezahlung jedes Jahr ein neues Werk zu liefern, sei es ein Oratorium, oder eine andere Kirchenmusik für den Hof. Hiervon kann er nur in den Jahren befreit werden, in denen er eine große Oper komponiert. Sollte er zum Theatergebrauch kleinere Werke als Opern, wie etwa kleine Singstücke schreiben, so wird ihm im Verhältnis zu der Größe des Stückes und der Mühe, die es ihm gemacht hat, die Summe von 2—400 Rd. zu zahlen sein . . .«

An Schulz selber schrieb Numsen am 1. März 1790 im Sinne der vom König genehmigten Vorstellung. Sein Brief beginnt mit den Worten:

»Indem ich, höchst geehrter Herr Kapellmeister, dero Denkungsart, welche Sie in dero geehrten Schreiben an mich vom 24. Februar äußern, vollkommen

---

1) In dänischer Sprache, urschriftl. Reichsarchiv Kopenh.

Recht widerfahren lasse, und in Ihnen nur den rechtschaffenen und skrupulösen Mann ehre, welcher seinen Verpflichtungen alles aufopfert und lieber selbst leiden will, als daß er es an irgend etwas, wozu er sich verbunden hat, fehlen läßt, kann ich Ihnen nicht verhehlen, daß dero Entschluß, in Ansehung dessen, was das Theater von Ihnen erwarten könnte, mich sehr betrübet. Doch es tröstet mich, daß ich mich versichert zu halten dürfen glaube, Ihre theatralische Muse schlafe nur, und werde einst mit neuen Kräften und verjüngtem Geiste wieder erwachen.«

Unter all diesen Verhältnissen hatte Schulz' Tätigkeit als Liederkomponist nicht geruht. Im Jahre 1790 erschien die dritte und letzte Sammlung der Lieder im Volkston. Wie bei den früheren Sammlungen, so waren auch von dieser viele Lieder schon vorher im Voß'schen Almanach erschienen.

Im Almanach von 1786 findet sich das Lied: »Tralara Lidellalla«, in dem von 1787 »Schlaf süß und hold« und »Ich kenn' ein Vögelein«; in denen von 1788/90 »Wir trinken kühl umschattet«, »Der Kuckuck trauerte«, »Dädalus hob sich auf wächsernem Fittich«, »Wilkommen im Grünen«, »Friert der Pol mit kaltem Schimmer«, »Klipp und klapp, drescht auf und ab«, »Süßes Kind unaufgeblühet«, »Ich armes Mädchen«, »Schlummre Bübchen«, »Ach wenn sich doch alles vergessen so ließ«, »Das Mägdlein braun«, »O der schöne Maimond«. Ein Vergleich mit den in den Almanachen seit 1786 erschienenen Liedern lehrt jedoch, daß Schulz nicht alle derselben für würdig befunden hat, in der neuen Sammlung von 1790 zu stehen. Aus dem Almanach von 1786 fehlt »Des Mannes Herz erfreut der Wein«. Aus dem von 1787 sind von vier Liedern nur zwei darin vertreten; aus dem von 1790 fehlt »Von neuem sehen wir«. Andererseits finden sich in der Sammlung auch Lieder, die vorher noch nirgends erschienen waren.

Die Ursprünge der neuen Sammlung fallen noch in die Rheinsberger Zeit. Bereits am 4. März 1785 hatte Schulz an Voß geschrieben:

»Zu einem dritten Teile habe ich noch nicht Texte genug«, und hatte sechs neue Lieder, die er Voß an diesem Tage sandte, bereits teilweise für die neue Sammlung bestimmt. Im Sommer 1788 finden wir dann Schulz in emsiger Tätigkeit für dieselbe. In einem Briefe an Voß vom 25. Aug. d. J. berichtet er darüber. Eine Reihe von Liedern, wie den »Freundschaftsbund«, das »Landmädchen«, den »Erntegesang der Freigelassenen«, »Ihr Plauderinnen, regt euch stracks« (sämtlich von Voß) komponierte er neu. Andere Stücke wurden verändert, besonders Vertonungen Voß'scher Gedichte, wie das »Tafellied«, das »Ruderlied«, der »Landmann«. Von seinen bereits anderweits publizierten Liedern wollte er weglassen, was »über schlechte Texte gesetzt sei«, überhaupt legte er eine strenge Kritik auch an seine Musik an:

»Von dem 87er Almanach behalte ich nur das ‚Vöglein' von Halem, weil ich die Melodie nicht fahren lassen wollte. Alles übrige darin ist Jux ... Ich will Ihnen gern etwas Besseres liefern; schicken Sie mir nur Texte.«

Bei einigen seiner früheren Lieder ließ er von Voß die Texte ändern[1]). Endlich wurden Kompositionen weggelassen, weil sie in eine Volkslieder-

1) Bei dem »Wiegenlied« von Schmidt, und bei zwei Gedichten der Friedricke Brun, »da wir in ihrem Hause soviel Freundschaft genießen, so habe ich nicht

sammlung nicht hineingehören, sondern in eine »ernsthaftere Sammlung« [1]).

Im Sommer 1789 konnte Schulz wieder neue Lieder für die Sammlung an Voß senden. Er schreibt am 26. Juni d. J. an diesen:

»... Ihr ‚Pfingstreihen' ist köstlich, und ich denke, die Knaben und Mägdelein sollen die Melodie singen und tanzen können. Sagen sie ihnen nur, daß sie während des Singens mehr ehrbar als rasch tanzen; aber da, wo der Gesang aufhöret, mögen sie recht hurtig herumspringen ... Da ich noch drei Notensysteme übrigbehielt, so habe ich darauf die Komposition der Kantate von Claudius, in der Haushaltung zu singen [2]), für Ihre Haushaltung abgeschrieben, u. Ew. Hochedlen werden finden, daß mir der Baß sowohl zu dem Solo als dem Coro sehr schwer hat fallen müssen. Da diese Manier wenigstens noch nicht sehr bekannt ist, so bitte ich, das Ganze für sich allein zu behalten, und es niemanden zu zeigen noch abschreiben zu lassen ...«

Diese Bemerkungen verraten, wie sehr sich Schulz bei seinen Kompositionen von dem Gedanken an einen ganz bestimmten Gebrauch derselben leiten ließ.

Übrigens benutzte er in Kopenhagen, um Lieder zu schreiben, vorzugsweise seine viermonatigen Sommerferien, die er immer auf dem Lande in der Nähe der Stadt verlebte, in den ersten Jahren auf Gütern befreundeter Adelsfamilien, später auf eignem Grund und Boden. Über das Leben im Sommer schreibt Schulz an Voß am 25. Juli 88.

»Seit etlichen Monaten, liebster Voß, führe ich mit meiner Frau und mit meinem ganzen Hause das glücklichste Leben auf dem Lande. Wir bewohnen ein großes geräumiges Haus, das rundum von hohen Pappeln und Linden umgeben ist; haben vor uns den Sund und das jenseitige schwedische Ufer und hinter uns einen lieblichen Garten und einige hundert Schritte weiter den majestätischen Tiergarten ....; der mannigfaltigen Spaziergänge durch Wiesen, Wald und Kornfelder zu geschweigen, die vor unserer Türe und unseren Fenstern liegen. Alles das wird Christiansholm genannt, und gehört dem Grafen Schimmelmann, der uns solches für den heurigen herrlichen Sommer angeboten hat.... Hier sind wir so recht allein und können uns so recht genießen. Die Stadt, und alles was darin ist, liegt fünfviertel Meilen von uns und sieht in der Entfernung recht schön aus, je näher man aber ihr kömmt (ich gehe jede Woche einmal zu Fuß dahin), je alberner sieht sie aus, und wenn man nun vollends darin ist, wo die Sonne nichts als Steine zu bescheinen hat, — dann mach' ich, daß ich sobald als möglich hinaus und nach Christiansholm komme, wo See und Wiesen sind und Lottchen [Schulz' Gattin] mich unter der hohen Linde erwartet, oder durchs grüne Gerstenfeld mir entgegenkömmt.«

Eine Unterbrechung erlitt die Arbeit an den Liedern durch die Niederkunft und der sich daran anschließenden Krankheit der Gattin Schulz'. Am 26. Juli war dem Paare ein Sohn geboren worden, der

---

umhin gekonnt, drei von ihren Gesängen als die ersten und letzten in Musik zu setzen ...« (an Voß 25. Aug. 1788).

1) Es handelt sich um die »Sterne« von Voß.

2) H. Kretzschmar, Gesch. d. neuen dtsch. Liedes, S. 284.

in der Taufe am 1. September 1789 [1]) den Namen Carl Eduard erhielt. Als Gevattern werden aufgeführt: die Gräfinnen von Bernstorff und Dernath, der Oberhofmarschall Numsen, Graf Christian Bernstorff, die Professoren Moldenhauer und Münter, der Sekretär Kirstein und der Kammerat Evers. Bald jedoch konnte die Liederarbeit wieder aufgenommen werden. Am 22. Aug. 89 [2]) sendet Schulz das »Mailied« sowie eine veränderte Melodie zu dem »Freier«.

In dieser Zeit entspann sich eine ganz interessante briefliche Kontroverse zwischen Schulz und Voß über künstlerische Dinge. Voß rügte in seinem Briefe vom 30. Juni 1789, daß Schulz allzueigensinnig auf dem Begriffe »volksmäßig« bestehe und klagte, in der Auswahl der Versmaße allzubeschränkt zu sein, da Schulz die alten Metra, z. B. die der altfranzösischen Volkslieder, nicht goutiere; und Oden im lyrischen Silbenmaße, die Schulz anscheinend billige, seien nicht nach seinem Geschmack. Voß suchte gerade das Metrum als Ausdrucksfaktor aufs neue heranzuziehen, ohne allzu ängstliche Rücksicht auf den Musiker. Am 25. Aug. d. J. aber schrieb Schulz:

»Ihnen aber, Herr Aristarch, will ich heute sagen, was ich schon früher habe sagen wollen, und immer vergessen habe. Vermeiden Sie doch künftig für meine Melodien solche *Jamben* (heißen sie nicht Jamben?)

Tanzt Paar um Paar
Sacht sprach ich

Solche kurzen Silben von so viel Gewicht scheren mich alle Zeit und die mehrste Zeit darf ich der übrigen Strophen wegen gar kein musikalisches Gewicht darauf legen, darauf kann mir denn ganz angst und bange werden«.

Auf Schulz' Brief vom 25. August 1789 antwortete Voß dann am 7. Oktober 1789:

»Habe ich's nicht gedacht: Bei ‚Sacht sprach ich' würden Sie den Kopf schütteln? Ehe ich es noch hin schrieb, suchte ich Änderungen, aber ich fand keine, die nicht die Stelle schwächte. Da denn Alles in der edlen Poesie von der Art ist, daß man bald dem Natürlichen der Gedankenfolge, bald des Ausdrucks, bald der Bewegung, bald dem Klange der Konsonanten und Vokale etwas aufopfern muß, so denke ich, muß der Tonkünstler so edelmütig sein, auch seinerseits mit einer Schwierigkeit, die ihren Grund nicht in der Trägheit des Dichters hat, vorliebzunehmen. Versagen sie ihm die Erlaubnis, im Aufschwung mit einer langen Silbe zu wechseln, so rauben sie ihm eine Mannigfaltigkeit des an sich so einförmigen Jambus, und, was noch wichtiger ist, oft das Körnige des Ausdrucks. Der Mißklang in der Musik ist nicht so viel, als der schlechtere Ausdruck des Gedankens sein würde, z. B. hier: ‚Da sprach ich: gute Mutter sacht'.«

---

1) Kirchenbuch der deutschen St. Petri-Kirche zu Kopenhagen.
2) Brief von diesem Tage an Voß.

Auf derartige Distinktionen lange einzugehen, lag aber nicht in Schulz' Natur. Voßens Warnung vor der Überspannung eines gewissen, nicht allzuweiten Begriffs des Volkstümlichen[1]) in dem Briefe vom 30. Juni 1789 kreuzte sich gerade mit seinem Briefe vom 26. Juni 1789, in dem er schreibt:

»Ich habe vor einiger Zeit dem Kronprinzen einen Plan zu einem Musik-Seminario übergeben, dessen Ausführung auf die Glückseligkeit der Nation Einfluß haben könnte. Das klingt pompös, aber es ist bei dem allen wahr, und wenn der Plan durchgehen sollte, so sollte es sich schon zeigen. Dann, Voß, wollen wir erst recht Lieder machen: Bauernlieder, Bürgerlieder, Soldatenlieder, Schulmeisterlieder und Volkslieder über alle Gegenstände die ein Volk interessieren.«

Dieser Plan gewann nähere Gestalt in einer Schrift, die Schulz unter dem Titel: »Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volkes und deren Einführung in den königlich dänischen Staaten« im Jahre 1790 in deutscher Sprache »zum besten einer armen Witwe« in Kopenhagen erscheinen ließ.

Im Vordergrunde steht die These von der veredlenden Macht der Musik, die sich überhaupt wie ein roter Faden durch das geistige Leben Schulz' zieht. Bereits in den Sulzer'schen Artikeln war im Artikel »Singen« davon die Rede gewesen; die Vorrede zu den »Liedern im Volkston« des Jahres 1785 sprach vom Liede als einem »schätzbaren Beitrag zu den Annehmlichkeiten der Gesellschaft und des menschlichen Lebens«. Jetzt wird die Pflege der Musik in einer dem Volke angemessenen Form geradezu als unentbehrlich für seine sittliche Kultur hingestellt.

Die Schrift zerfällt in einen mehr theoretischen und einen mehr praktischen Teil. Der erste Teil geht von der erwähnten These aus, wobei zu bemerken ist, daß für Schulz es jetzt, im Gegensatz zu der Vorrede von 1785, nicht mehr der Zweck eines Liedes ist, einen guten Liedertext allgemein bekannt zu machen, sondern daß jetzt, weil der Gehörsinn der edelste des Menschen sein soll, die Musik als solche, die rein musikalische Schönheit, ihre Wirkung ausüben soll, und daß die Texte, mit inhaltlicher Beziehung auf das Leben des arbeitenden Volkes, und zwar der einzelnen Stände desselben, nur das Mittel sein sollen, um dem Volke die Kunst der Musik überhaupt näher zu bringen.

Durch die Schulen nur soll die Musik in das Volk eindringen. Die Schulhalter müssen unter allen Umständen auch musikalisch sein, und ihre musikalischen Anlagen müssen in den Schul-Seminarien (für die Schulz ja seine Schrift schrieb) ausgebildet werden. Unterrichtsgegenstände hätten zu sein die »Elemente der praktischen Musik«, der »reine Volksgesang«, »die

---

1) Einen interessanten Einblick, wie Schulz' Begriff von Volkstümlichkeit sein Urteil bestimmte, gibt folgende Stelle aus einem Brief Voß' vom 8. April 1795: »Dir ist es nicht recht, daß Reichardt einige Lieder komponiert hat. [Für den »Almanach«.] Du Lieber! er hat einige sehr schön komponiert, andere weniger ...« [Der Brief mit Schulz' Tadel hat sich anscheinend nicht erhalten.] »... die meisten sind nicht von der Art, wie Du sie vorzüglich wünschest. Aber auch die, wozu Dir am leichtesten die Melodien kommen, herzliche und naive Lieder — warum wolltest Du die nicht besonders komponieren, wie Du schon ehedem getan hast? ...«

wesentlichsten Handgriffe zur Erlernung etlicher vorzüglicher Instrumente«. Die Schulhalter, auf diese Weise gebildet, hätten dann ihre Zöglinge dazu zu bringen, »den Choralgesang rein und anständig, und mit der Zeit vielstimmig zu singen«; die Begabteren unter den Schülern hätten »anständige gesellschaftliche, muntere und leichte Volkslieder und Rundgesänge« zu lernen, die »zweckmäßig gedichtet und komponiert« sein müßten; oder sie könnten auch sich auf diesem oder jenem Instrumente üben. Zugleich bezeichnet Schulz als nötig erstens ein »Elementarwerk der praktischen Musik«, zweitens ein Werk über die »zweckmäßigste Nutzanwendung der Musik in den Schulen«, drittens »ein vollständiges Choralbuch, das mit königlicher Autorität im ganzen Lande eingeführt werden müßte«, viertens »Liederkompositionen von Zeit zu Zeit, und andere Musik- und Singstücke über zweckmäßige geistliche und weltliche Texte, als Bauernlieder, Bürgerlieder, Soldatenlieder, Familienlieder, Rundgesänge über alle Gegenstände, die ein Volk interessieren«.

Es versteht sich nun von selbst, daß Schulz die Schrift nicht allgemein gehalten hat, sondern daß er von dänischen Zuständen ausging, die zu heben ja die Schrift mit beitragen sollte.

Der dritte Absatz befaßte sich damit, den Zustand der Musik in den Provinzen Dänemarks ziemlich schwarz zu malen, was zu der Annahme berechtige, daß die sittliche Bildung noch keine bedeutenden Fortschritte gemacht habe.

Namentlich diese Folgerung aber war es, die Schulz alsbald zu einem Gegenstand heftiger Angriffe seitens einzelner in ihrer Nationalehre gekränkter Männer machen sollten.

Zunächst erschien im Jahre 1790 eine anonyme Schrift mit dem Titel »Ursachen, Absichten und Wirkungen« (*Kiöbenhavn, trykt hos Joh. Rud. Thiele*), welche sich in boshafter Weise mit Schulz beschäftigte. Schulz wird darin als »lästiger Ausländer« hingestellt, der seine Pfründe genieße, ohne etwas Entsprechendes zu leisten[1]), und der zum Überfluß es sich auch noch herausnehme, über dänische Musikzustände in einer die Nation unnötig kränkenden Weise und noch dazu in einer fremden Sprache ohne eigentliche Sachkenntnis zu sprechen.

Aber es fehlte andrerseits nicht an Männern, die von keiner nationalistischen Regung befangen, wie der anonyme Verfasser der eben genannten Schrift, den Ausländer Schulz gegen ihren Landsmann in Schutz nahmen. In der »Minerva« XX S. 256, in der auch schon Schulz' Schrift in dänischer Sprache, nur mit Auslassung einiger besonders verfänglicher Stellen erschienen war, nahm sich ein gewisser Landmaaler (Landmesser) Olufsen Schulzens an.

Es wird darin im einzelnen widerlegt, was der Anonymus gegen Schulz vorgebracht hatte; Schulz' Abhandlung wird als »sehr gut geschrieben« bezeichnet; was Schulz über die Musik in den Provinzen Dänemarks gesagt hatte, wird als wahr bestätigt: sei doch sogar der Zustand der Musik in den Kirchen Kopenhagens ein sehr problematischer.

Bezüglich der angeblich verletzenden Ausdrucksweise Schulzens erklärt der Verteidiger richtig, Schulz' Bemerkungen über die dänischen Musik-

1) Eine Anspielung auf Schulz' Versagen auf dem Gebiete der Theaterkomposition unter Verschweigung der Tatsache, daß Schulz sich freiwillig hatte sein Gehalt kürzen lassen.

zustände hätten nicht geschrieben werden können »ohne die Fieberwärme des Enthusiasmus«. Verletzend sei nur, daß Schulz eine fremde Sprache gewählt habe, um zu sagen, was er zu sagen habe«.

Schulz konnte hiermit vollauf zufrieden sein. Ein zweiter Verteidiger erstand ihm in Andreas Peder Heiberg, dem bekannten dänischen Dichter, zu dem er zuerst im Jahre 1789 in Beziehung getreten war: Heiberg hatte ihm damals den Text zu einem Singspiele, das den Titel trug *Selim og Mirza*, zur Bearbeitung übermacht, den Schulz jedoch an seinen Kollegen, den schon erwähnten Zinck, abtrat.

Auf diese Tatsache nahm nun Heiberg, als einen Beweis von Schulz' vornehmer Denkungsart, in seiner Abhandlung »Auch ein paar Worte zum Thema ‚Ursachen' usw.«, abgedruckt in der »Minerva« 1790 Band 20 S. 391, zunächst Bezug. Er nannte Schulz einen Mann, für dessen Talent und Charakter er die alleruneingeschränkteste Achtung habe. Schulz sei einer von den wenigen Fremden, dessen Talent ihm ein Recht auf die Achtung des ganzen Volkes gäben . . . .« In der Sache selbst will Heiberg eigentlich nicht Partei ergreifen, wie er sagt, tut es dann aber doch und führt aus, Schulz' Bemerkungen über die dänischen Musikzustände seien zwar unvorsichtig und nicht genug abgewogen; Schulz habe dies aber selber erkannt, indem er die in Frage kommenden Sätze in der dänischen Ausgabe unterdrückte; er habe nur vergessen, daß das große Publikum seinen Charakter und seine Denkweise nicht genügend kenne, um einen Schritt wie den seinigen richtig aufzufassen. Man könne annehmen, daß der Anonymus ebenfalls in diesem Falle sei, »denn einen würdigen Mann zu mißhandeln, bloß weil er ein Deutscher ist, besonders in dieser patriotischen Parforcejagdepoche, wäre eine pöbelhafte Niederträchtigkeit«.

Weitere Schriften erschienen in der Angelegenheit nicht, und alle Eingeweihten waren jedenfalls auf Schulz' Seite. Schulz selbst scheint die ganze Angelegenheit nicht tiefer berührt zu haben. In seinen Briefen an Voß ist nicht einmal die Rede davon. Überdies hatte Heiberg am Schluß seiner Abhandlung auch versichert, der »rechtgesinnte Teil der Nation habe die Unvorsichtigkeit gewiß schon lange vergessen«.

Es gelang Schulz auch, sich das etwa Verscherzte mit Leichtigkeit wiederzugewinnen durch die Kompositionen, die nun aus seiner Feder flossen. Es beginnt jetzt die Reihe seiner dänischen Singspiele. Am 20. Juli 1790 schreibt Schulz an Voß:

»Ich arbeite jetzt in Hast an einer Operette, die bei dem ersten Besuch der neuen Kronprinzessin auf dem hiesigen Theater aufgeführt werden soll [1])«.

Diese Operette trug den Titel *Höstgildet* (»Das Erntefest«), und die ihr zugrunde liegende Dichtung war von Thomas Thaarup, jenem dänischen Dichter, der Schulz im Jahre 1788, wie bereits erwähnt, auf den Text einer großen Oper vergeblich hatte warten lassen.

---

1) Bereits am 1. März 1790 hatte Schulz an Heiberg geschrieben, er erwarte ein Stück von Thaarup, das er während seines Sommeraufenthalts in Friedrichstal (seinem Landsitze; siehe S. 72) ausarbeiten wolle (Urschr. Bibl. Kopenhagen). — Schulz komponierte in Hast, weil die Zeit drängte: Thaarup sandte immer von Zeit zu Zeit ein Stück seines Werkes, das Schulz dann gleich in Angriff nahm: Hansen, *den danske Skueplads* I, S. 506.

Höstgildet war des Dichters erste dramatische Arbeit. Als dramatisches Kunstwerk ist dieselbe sehr schwach; indessen darf man keine zu großen Ansprüche an dieselbe stellen, denn Thaarup selber wollte sie (ebenso wie *Peters Bryllup*, die später zu erwähnende Fortsetzung) nur als »nationales Gelegenheitsstück« aufgefaßt wissen [1]). Auf alle Fälle war Thaarup eine Schulz verwandte Natur, zum Simplen, Handgreiflichen und Einfach-Rührenden hingeneigt, und seine Stücke waren willkommene Gelegenheiten für Schulz, volksmäßige Gesänge in dänischer Sprache, mehr oder weniger bestimmt durch den Gang einer dramatischen Handlung, zu schreiben.

Da *Höstgildet* niemals ins Deutsche übersetzt worden ist, so mag hier eine Inhaltsangabe folgen, um einen Begriff von der Art dieser Kunst zu geben. Es treten auf Hans, ein seeländischer »Selveierbonde« (Bauerngutsbesitzer), Henrik, ein holsteinischer Bauer, Hansens Bruder, Tord Halvorsen, ein norwegischer Bauer. Diese drei Männer repräsentieren den Bauernstand und zugleich die drei Nationalitäten der drei damals eng verbundenen Länder. Zum Bauernberuf gesellt sich noch der Seemannsberuf in Henriks Sohn Peter, der Soldatenberuf in Tord Halvorsen's Sohn Halvör, der ein verabschiedeter Gardist ist. Die auftretenden Frauen sind Anna und Grethe, Hansens Töchter; der Chor wird gebildet aus Bauern, Landsoldaten und Matrosen.

Zwischen den genannten Hauptpersonen spielt sich nun eine menschlich sehr einfache Handlung ab. Anna liebt Halvör, Grethe Peter, also die beiden Seeländerinnen einen Norweger und einen Holsteiner, was symbolisch die Verbindung der drei Nationalitäten ausdrückt. Indessen haben die beiden Väter Hans und Henrik untereinander abgemacht, daß nicht Anna und Halvör, sondern Anna und Peter sich heiraten sollen: dies ist das »erregende«, nicht allzu schicksalsschwere Moment. Natürlich geht alles zum Guten aus, nachdem die Handlung durch Zufälle und Mißverständnisse aufgehalten worden ist und sich alles aufgeklärt hat.

Die den Personen in den Mund gelegten Gesänge machen einen nur schwachen Versuch zu ihrer Charakterisierung [2]). Ein Bild davon gibt gleich der Anfang, wo Anna die Romanze von der schönen Sired singt, schwärmerisch-sehnsuchtsvoll:

»Schön Sired ging jüngst ins achtzehnte Jahr,
Schön fleißig im Winter, und munter im Lenz,
Wie dem Bächlein im blühenden Wiesenschoß,
So stille, so klar der Tag ihr hinfloß.
Fromm war sie im Herzen, im Gemüte so zart,
War rosenrot und wie Lilien weiß,
Zwei Augen sie hatte, so klar und so blau
Wie der Himmel, usw. usw. [3])

1) Bemerkungen zu den Stücken in Thaarup's Werken I, S. 111.

2) Im übrigen sind die Gesänge aller Personen mehr schablonenhaft-konventionell.

3) Diese Romanze mit einer sehr freien Übersetzung findet sich in einem Sammelbande der Berliner Kgl. Bibl. Ms. 15630, unter Nr. 14. Daselbst noch drei andere »Arien« von Schulz: »Arien« genannt, weil sie anscheinend alle seinen dänischen Singspielen entnommen sind; der Charakter der Stücke ist aber durchaus lied- oder doch romanzenmäßig.

worauf Grethe, mehr praktisch bestimmt, mit dem Liede antwortet: »Im Mai wird unsere Hochzeit sein« und dabei auf die Gestaltung der nächsten Zukunft Bezug nimmt. Die Väter sind fromm, patriotisch und partriarchalisch, wie denn überhaupt alle Charaktere in diesem Stücke wenn auch nicht ohne kleine persönliche Eigenheiten, im ganzen doch nur die Träger von mehr oder weniger ernsten vorbildlichen menschlichen Eigenschaften sind, in Maß, Anstand, Normalität bis zum Überdruß getaucht[1]). Der Chor tritt in der 6. Szene zum ersten Male in einer Chorszene auf: die Soldaten kehren zurück; ihnen antworten Mädchen und Frauen, sowie Vater und Mutter der Krieger; ein alter Mann vereinigt sich darauf mit seinen beiden Söhnen zu einem Trio, ein Bauernjunge und ein Schmied lassen sich hören, und der Chor fällt wiederholt mit dem Refrain »Gott segne König Christian, Er adelte den Bauernstand!« ein: Die ganze Chorszene soll Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Bauernstande repräsentieren.

Der Schluß geht unvermerkt in ein großes Ensemble über; zunächst lösen die nunmehr glücklich Liebenden sich im Wechselgesange ab; dann kommt das Volk, unter ländlicher Musik, mit den Emblemen seiner Tätigkeit: Erntegeräten, Waffen, Seeflaggen, und gruppiert sich in Chöre von Männern und Frauen, Greisen und Greisinnen, Matrosen und Soldaten, und die Hauptpersonen des Stückes greifen dabei unter Bezugnahme auf ihren Beruf und auf den Charakter ihrer Vaterländer, ja sogar in der Sprache ihrer Vaterländer (norwegisch) ein.

Höstgildet wurde zum ersten Male am 16. September 1790 im Kgl. Theater aufgeführt[2]), und fand vielen Beifall. Wiederholungen fanden öfters statt, und die Gesänge daraus waren eine Zeitlang in aller Munde. Das Stück wurde alsbald von Thaarup umgearbeitet (das auf die besondere Gelegenheit Bezügliche wurde entfernt); die Musik blieb jedoch unverändert, und in dieser Gestalt wurde es am 21. Januar 1791 zum ersten Male aufs neue herausgebracht[3]).

Das nächste dramatische Werk von Schulz war *Intoget* (der Einzug), Text von P. A. Heiberg, ein Singspiel in drei Aufzügen. Die Arbeit hieran geht schon auf das Jahr 1790 zurück[4]). In einem Briefe an Heiberg vom 1. März 1790[5]) heißt es:

---

1) Das einzige Stück, das sich hiervon etwas unterscheidet, ist das Lied des unglücklich liebenden Halvör, der auf den Schlachtfeldern Rußlands den Tod finden will: »wo Kriegsdonner dämpfen der Sterbenden Schreie« (9. Szene).

2) »Minerva«, *Skuepladsen*. 3) »Minerva«, *Skuepladsen* 1791.

4) Vielleicht schon auf das Jahr 1789; in einem Briefe von Schulz an Reichardt vom Oktober 1789 heißt es: Schulz sei mit der Abfassung einer Operette beschäftigt, die ihm sehr sauer werde. Damals war Schulz allerdings auch mit dem *Erik Eiegold* beschäftigt, der ihm »sehr sauer« wurde; doch ist der *Erik* keine Operette! (Der Brief befindet sich im Besitz von Frau Prof. Rich. M. Meyer in Berlin, welche mir freundlich die Kenntnisnahme gestattete.) In Heiberg's erwähnter Verteidigungsschrift für Schulz (»Minerva«, Jahrg. 1790, Nr. 20, S. 391) sagt Heiberg aus, er habe Schulz etwa vor einem Jahre *Intoget* übergeben; Schulz habe ihm schon vor langer Zeit einen Anfang gezeigt, ohne daß er sich verbunden hätte, das Werk zu einer bestimmten Zeit zu vollenden, »da teils Amtsgeschäfte, teils die Fortsetzung von seinen so bekannten und geschätzten Liedern im Volkston, teils noch andere Umstände es ihm verboten hätten, ein Versprechen abzugeben, das er möglicherweise doch nicht hätte halten können«.

5) Hds. Kgl. Bibl. Kopenhagen.

»Dieses Stück [d. h. *Höstgildet*] und vielleicht noch ein neues Geburtstagsstück, wovon ich ebenfalls den Text noch zu erwarten habe, sind mir aufgetragene dringende Arbeiten, die ich aus Amtspflicht der Komposition Ihres ‚Intoget' vorhergehen lassen müßte. Indessen, da ich von diesem Stücke den ganzen Text und von dem ersteren noch keine Silbe in Händen habe, so bleibt jenes bis dahin immer das erste, und nun kann ich Sie auch noch versichern, daß ich bisher mehr daran gearbeitet habe, als Sie vielleicht glauben, obgleich solches nicht in Noten geschrieben dasteht. Da dies bei mir eben nicht die Hauptsache ist, so kann ich daher mit ziemlicher Zuversicht versprechen, daß ‚Intoget' für das nächste Jahr zur Aufführung fertig sein soll.«

Die beiden Werke, von denen Schulz in dem Briefe spricht, sind *Höstgildet* und die Fortsetzung desselben *Peters Bryllup* (Peters Hochzeit). *Intoget* wurde indessen doch noch früher fertig als dieses Stück, und die erste Vorstellung desselben fand am 26. Februar 1793 unter großem Beifall statt.

Es ist ein Stück ganz anderen Schlages als wie die beiden Thaarup'schen Stücke, sowie der Verfasser desselben ein ganz anderer, ungleich begabterer Mann als Thaarup ist; *Intoget* ist wirklich ein dramatisches Kunstwerk. Da es ebenfalls nicht ins Deutsche übersetzt ist, so folge hier eine Inhaltsangabe.

Es treten auf Bräger, Küster einer kleinen Landstadt; Marianne, seine Tochter; Johann von Thuren, Sohn eines Gutsverwalters; Franz Eberhardt, ein Student; Salomon Joseph, ein Trödeljude; der Chor setzt sich zusammen aus Schulknaben und Mädchen, sowie Bauernvolk. Die Handlung spielt in einer seeländischen Landstadt.

Marianne liebt Johann, indessen will Bräger seine Einwilligung nicht zu ihrem Bunde geben, unter dem Hinweis, daß Marianne im Begriffe sei, ein ansehnliches Glück durch eine vorteilhafte Heirat zu machen, nämlich mit Franz, den Bräger, beschränkt im Geiste, in Kopenhagen in hoher geistlicher Position sieht.

Die Liebenden wollen sich treu bleiben, und Johann denkt zunächst an Entführung, dann aber, nachdem dieser Gedanke von Marianne mit Entrüstung zurückgewiesen ist, plant er für sich allein, Brägers Schwächen auszunutzen, und dingt Salomon Joseph dazu, den Prinzen von Marokko, der zufällig die Stadt passieren sollte, darzustellen, und, da sich Bräger viel von diesem Prinzen verspricht, in der Maske des Prinzen auf Bräger zugunsten der Liebenden einzuwirken. Der Betrug geschieht auch wirklich unter sehr komischen Umständen, aber Marianne entdeckt denselben sehr bald, und ruft Franz herbei, der den vermeintlichen Prinzen entlarvt, und nun statt Johann, der eben im Begriffe war, als Kammerherr des Prinzen die väterliche Einwilligung zu erringen, als Schwiegersohn und Bräutigam angenommen wird.

Für die Komposition bot »Intoget« reichliche Gelegenheit. Die Gesänge der einzelnen Personen gehören dabei den verschiedensten Gattungen, vom Couplet [1]) bis zum volkstümlichen Liede an; doch ist der Ton der Dichtung

1) Auch in *Höstgildet* gibt es übrigens ein Couplet, das aber sehr zahm anmutet gegenüber dem Heiberg'schen.

ein ganz anderer als der des Thaarup'schen Werkes: Bräger und Salomon Joseph (der im Jargon spricht) machen sich bis zur Boshaftigkeit unfreiwillig lächerlich; der Betrug wird nicht verschmäht, und demgemäß wirkt manches für den wissenden Zuschauer als Persiflage. Auch die Art, wie die Gesänge in die Handlung eingeflochten sind, ist eine andere als bei Thaarup: nicht immer wachsen sie aus der Stimmung unmittelbar heraus, sondern sie sind berechnete Requisiten für den Fortgang der Handlung, z. B. wird zweimal von Johann, einmal von Franz ein Lied angestimmt, weil Bräger die Bedingung stellt, der Mann seiner Tochter müsse singen können, und dafür den Beweis verlangt. Im zweiten Akte kommt Johann, der sich schon von Marianne verabschiedet hatte, zurück, mit den Worten: »A propós, ich muß noch eine Weise singen, die ich diesen Tag gelernt habe[1])!«

Chöre kommen nur zweimal vor und jedesmal zu komisch-charakterisierenden Zwecken. Das Stück beginnt damit, daß Bräger mit den Schulkindern den Gesang zum Empfang des Prinzen von Marokko einübt; das zweitemal erscheint der Chor beim Auftreten des falschen Prinzen von Marokko, der mit den auf einem offenen Platz in der Stadt versammelten Bauern und Bäuerinnen Geschäfte machen will.

Im ganzen überwiegen in der Heiberg'schen Arbeit Reflexion und Verstandesmäßigkeit; immerhin konnte sich Schulz aber an manches halten, was seiner Natur entgegenkam: die Gestalt der Marianne, die des Franz Eberhardt, den Preis des Landlebens in den Chören usw.

Schulzens dritte und letzte dramatische Arbeit, *Peters Bryllup* wurde, wie der Briefwechsel zwischen ihm und Thaarup einerseits, Thaarup und dem Intendanten Graf Ahlefeldt anderseits ergibt[2]), während des Sommers 1793 gearbeitet. Die erste Aufführung fand am 12. November dieses Jahres statt[3]).

Die Theaterkomposition lag seit 1790 außerhalb der eigentlichen Aufgaben Schulz'. Dagegen war er zur Komposition für die Kirchenmusik verpflichtet. Es kamen hier in Betracht die Aufführungen in der Schloßkirche für den Hof, ferner in den vier Hauptkirchen Kopenhagens: der Nikolai-, Friedrichs-, Petri- und Garnisonkirche für das Publikum. Man gab damals wie anderwärts in den Kirchen der Musik an Sonn- und Festtagen Raum: Motetten, Psalmen oder ähnliche Werke kleineren Umfanges, vor oder nach der Predigt, wurden gesungen; den Chor gaben dabei Schüler der Lateinschulen oder Kurrendaner ab.

---

1) Hiermit will er einmal Marianne schmeicheln, die Wert darauf legt, den Wunsch ihres Vaters nach einem musikalischen Schwiegersohn respektiert zu sehen, andrerseits gibt der Inhalt des Liedes den Wink, daß man, um zu seinem Ziele zu gelangen, die Schwächen der anderen ausnutzen müsse: insofern trägt das Lied in diesem Falle zum Fortgang der Handlung bei.

2) Reichsarchiv Kopenhagen.

3) Die drei dänischen dramatischen Arbeiten Schulz' wurden nur im Klavierauszuge gedruckt. Die Partituren befinden sich in Abschrift auf der Kgl. Bibl. Kopenhagen. Einzelne Stücke mit Klavierbegleitung, mit deutscher Übersetzung, auch in Reichardt's Musikal. Wochenblatt 1793, S. 69 (*Hoestgildet*). Siehe auch S. 262.

Schulz' erste Arbeit in der angegebenen Richtung war die »Hymne« auf Worte von Th. Thaarup [1]). Die erste Aufführung derselben fand am 31. Januar 1791 (Geburtstag des Königs) in der Schloßkirche statt. Das Werk wurde von Voß, der es sehr schätzte, ins Deutsche übersetzt [2]) und ein dänischer und ein deutscher Klavierauszug davon gedruckt. Eine deutsche Partitur, die Schulz sehr gewünscht hätte, kam nicht zustande: Schulz bot das Werk der Firma Breitkopf & Härtel an, ohne irgend eine Bedingung zu stellen, jedoch vergebens [3]). Den Klavierauszug sandte er am 8. 2. 1793 an Voß, und nannte ihn dabei »ein armseliges Skelett des Ganzen«, bedauerte dabei auch, daß die Partitur nicht in der von ihm erfundenen Tabulatur gedruckt werden könne, da diese keinen Anklang gefunden habe.

Die Thaarup'sche »Hymne« hat ihren Weg auch nach Deutschland gefunden. Zusammen mit der Motette »Vor Dir, o Ewiger« wurde sie im Sommer 1797 in der Singakademie von Zelter einstudiert [4]). Zelter gegenüber bedauerte Schulz in einem Briefe vom 4. März d. Jahres [5]), daß kein anderes Werk von ihm aufgeführt werden könne (weil es keine Übersetzung der letzten größeren kirchlichen Werke gab); er halte die »Hymne« durchaus nicht für sein bedeutendstes Kirchenwerk und überhaupt nicht für eine große und bedeutende Komposition. Trotz seiner Anwesenheit in Berlin wohnte Schulz der Aufführung nicht bei [6]). Die »Hymne« wurde für wert erachtet, 1845 als Examensprämie in der Berliner Singakademie verteilt zu werden [7]).

---

1) Ein in Wien befindliches Manuskript 17534, das nach Eitner ein Oratorium von Schulz sein soll, und das in der Tat den Titel trägt: »Das Lob Gottes vom Peter Schulz«, ist eine Partiturabschrift der »Hymne«.

2) Voß veröffentlichte die Übersetzung im Musenalmanach 1793 mit der Bemerkung: »Die Verdeutschung des dänischen Textes ist unter des Tonkünstlers persönlicher Aufsicht und Mitwirkung nach der vorliegenden Partitur gemacht worden.« Wie bereits bemerkt, hielt sich Schulz im Sommer 1791 in Eutin bei Voß auf. Damals arbeiteten beide Männer gemeinsam an der Übersetzung. Demgemäß meinte Schulz auch in einem Briefe vom 18. März 1794, eine ihm vom Herzog von Mecklenburg-Schwerin für die Hymne verehrte goldene Uhr müsse er mit Voß teilen. Voß schreibt im Oktober d. J. an Schulz: »Was machst Du, lieber Schulz? Hast Du wieder ein neues Werk unter den Händen, oder bist Du schon bei unserer Hymne? usw.« Übrigens fand sich auch Thaarup in Eutin ein: Schulz' Brief vom 22. Febr. 1794 an einen Unbekannten.

3) Schulz an Voß 15. Mai 1800. Schulz unterzog das Werk einer Umarbeitung bald nach der ersten Aufführung (Reichardt, Studien für Tonkünstler u. Musikfreunde 1793, S. 43); in dieser Gestalt wurde es in der »Harmonie« aufgeführt (Ravn, a. a. O.); bei Ravn auch ein begeistertes Urteil Grönland's über Aufführung und Werk. 1792 fand eine Liebhaberaufführung in der Kopenhagener Aristokratie statt; »*tout le monde étoit en extase*« (Brief der Gräfin Schimmelmann vom 4. Febr. 1792, frdl. Mitteilung des Herrn L. Bobé in Kopenhagen).

4) Schulz an Voß 6. Mai 1797.

5) Auszugsweise abgedruckt bei Thrane, a. a. O., S. 232.

6) An Voß, datiert Berlin, 22. Juni 1797.

7) Thrane, a. a. O., S. 423.

Im selben Jahre wie die »Hymne« wurde in der Garnisonkirche auch ein »Pfingstgesang« von Schulz aufgeführt[1]). Das Jahr 1792 brachte eine andere Hymne *Gud, Du es Stor* nach Worten des dänischen Dichters Edvard Storm, die Schulz komponierte, obgleich er den Text »nur mittelmäßig« fand[2]). Weitere kleinere Arbeiten dieses Jahres waren eine Oster- und eine Neujahrskantate[3]).

1793 kam der »Lobgesang« (*Vi love Dig, Gud*) auf Worte von Baggesen[4]), sowie ein »Weihnachtsgesang mit zugehöriger Motette« heraus[5]). Ferner komponierte Schulz noch eine Hymne von Klaus Friman *Lysenes Vader*[6]). Von kleineren kirchlichen Werken außer der später zu erwähnenden, 1794 geschriebenen Trauerkantate für die Erbprinzessin Sophie Friederike von Dänemark[7]) wären noch zu nennen die beiden schon erwähnten Kantaten nach Adagios von Joseph Haydn, ferner ein Passionssang von Thaarup *Jesu Dydens milde Laerer* (K. B. Kopenhagen), der nach Ravn a. a. O. 1789/90 in Kopenhagen aufgeführt wurde, ferner das Chorwerk *Jesu Minde*, datiert Kopenhagen 1795 (K. Bibl. Kop.), sodann die Kantate »Gott im Ungewitter« (Bibliothek Kopenhagen), Autograph); letztgenannte habe ich jedoch nicht datieren können, ebensowenig wie die verschiedenen Motetten und Chöre Schulz's, die sich in zahlreichen Abschriften erhalten haben, z. B. im Ms. 19059 Wien, Ms. 1232 Dresden. Gerber im N. T. L. führt außer den genannten kleineren kirchlichen Werken noch an: Passionskantate v. Ewald 1789, »Te Deum« v. Thaarup 1792. Wo diese Werke, deren erstgenanntes nach Gerber »in Altona und Kiel bei Kaven« gedruckt sein soll, sich befinden, ist mir unbekannt geblieben[8]). Endlich ist noch in einem Briefe des Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein (abgedr. in Immanuel u. Ti-

---

1) Thrane, a. a. O., S. 203. Das Werk hat sich nicht erhalten. Aufführung am ersten Pfingsttage des Jahres, »kurz vor der Predigt«.

2) An Voß 8. Febr. 1793. Partiturabschrift auf der Berliner Kgl. Bibl. mit Angabe der Jahreszahl.

3) Nach Ravn; nach Thrane, a. a. O. wurde die Neujahrskantate erst 1793 aufgeführt. Beide Werke haben sich anscheinend nicht erhalten.

4) Partiturabschrift auf der Kgl. Bibl. Berlin mit Angabe der Jahreszahl.

5) Ravn, a. a. O.

6) Partiturabschrift Kgl. Bibl. Kopenhagen mit Angabe der Jahreszahl. Die erste Aufführung sollte nach Ravn, a. a. O. am 22. Nov. 1794 zum Besten der Witwenkasse stattfinden; infolge des Todes der Erbprinzessin v. Dänemark wurde sie jedoch bis zum 10. Jan. 1795 verschoben.

7) Zu diesem Werke bemerkt Schulz in einem Briefe an Voß vom 23. Dez. 1794: »Ich übernahm die Arbeit, weil die Worte nichts vom poetischem Bombast hatten, sondern außerordentlich simpel, herzlich und rührend waren.« Der Verfasser war Thaarup.

8) Zu erwähnen wären noch Psalmen und Motetten von Schulz, die nach Thrane, a. a. O., S. 203 in der Garnison- und in anderen Kirchen aufgeführt wurden. Vielleicht haben sich zwei davon erhalten in den von Eitner verzeichneten Manuskripten der Wiener Hofbibliothek 15921 und 15925.

moleon v. Hans Schulz) vom 10. Dezember 1793 von einem Halleluja Schulz' für den Prinzen die Rede.

Von allen diesen kleineren kirchlichen Kompositionen ist zu sagen, daß ihre Texte Bezug nehmen auf die Gelegenheit, der sie dienen sollten (Gebet für den König oder für Dänemark); die Mittel, die Schulz verwendet, sind Chor, Orchester, Soli in Gestalt von Duetten und Terzetten, allenfalls ausnahmsweise auch in Gestalt einer Aria für eine Stimme (z. B. im *Lovsang*). Fast alle blieben Manuskript; eine Ausnahme bildet nur der *Lovsang*, der bei Sönnichsen in Kopenhagen, ebenso wie Storms »Hymne« erschien.

Das erste größere kirchliche Werk Schulzens war das Passionsoratorium *Maria und Johannes* gewesen. 1792 folgte das Passionsoratorium *Christi Död* auf Worte von Jens Baggesen. Einen Neudruck des Klavierauszuges besorgte C. Ravn, Kopenhagen 1897; die Partitur blieb ungedruckt; Partiturabschriften befinden sich auf den Bibliotheken von Berlin und Kopenhagen mit Angabe der Jahreszahl[1]). Ebenfalls Manuskript blieb Schulzens letztes Passionsoratorium *Frelserens sidste Stund* (»Des Erlösers letzte Stunden«). Die Dichtung hierzu bekam er, nach vorheriger Billigung des Kronprinzen, vom Kammerherrn Gjedde, dem damaligen Intendanten, übermittelt; sie war von einem Probste V. K. Hjort verfaßt. Das Manuskript auf der Kgl. Bibliothek Kopenhagen trägt die Jahreszahl 1794, und den Vermerk, daß das Werk im März dieses Jahres in der Kopenhagener Trinitatiskirche zu wohltätigen Zwecken aufgeführt wurde. Nach Thrane a. a. O. S. 212/13 sollte die Aufführung ursprünglich im Hofpassionskonzert stattfinden, doch wurde Schulz der Text so spät übermittelt, daß er nicht rechtzeitig damit fertig werden konnte[2]).

---

1) Erste Aufführung nach Ravn, a. a. O., zu Fasten 1792 in Schloß Christiansborg für den Hof; für das Publikum am 5. April 1793 in der Schloßkirche.

2) Eine deutsche Übersetzung fertigte ein Professor Sander in Kopenhagen an. (Dies gibt ein Textbuch ohne Jahreszahl für eine Aufführung in der Neuen Kirche zu Leipzig an, das sich auf der Berliner Kgl. Bibliothek befindet.)

»Christi Tod« und »Des Erlösers letzte Stunden« ähneln, was den Text betrifft, einander in mancher Weise. Beide Werke zerfallen in zwei Teile; im ersten herrscht die Hingebung an den Schmerz, im zweiten bringt der Gedanke »Jesus ist zwar körperlich tot, lebt aber doch« den Aufschwung zu freudiger Erhebung, wie dies auch schon in *Maria und Johannes* der Fall war. Beide Texte, ohne bestimmte Personen wie in dem letztgenannten Oratorium, schreiben nur Formen: »Arie«, »Rezitativ« usw. vor, und gleichen sich auch in dem Naturalismus, mit dem Jesu Todesqualen geschildert werden; z. B. bei Baggesen:

»O Schreck! Es nähert sich der rätselvolle Augenblick!
Wie matt ist dieser Blick! Der selbst dem Tode zulächelte!
Wie krümmen sich die durchgenagelten Hände!
Sie segnen uns! — O Angst, o Qual! o Gott!
Er schaudert! bebet! seufzt zum letztenmal!«

Charakteristisch sind die vielen Exklamationen! — Für »Christi Tod« gilt dasselbe, was Schering, Gesch. d. Oratoriums, S. 372 in Bezug auf *Maria und Johannes*

Von weltlichen Chorwerken Schulz' aus diesen Jahren ist zu erwähnen eine Universitätskantate, zum Geburtstag des Königs 1791 geschrieben, auf Worte des schon erwähnten Übersetzers der *Athalia*, des Professors Schönheyder; ferner eine Kantate desselben Autors, die aus Anlaß der Neuvermählung des Kronprinzen, in der »Harmonie« am 13. Oktober 1790 aufgeführt wurde [1]). Eine andere Kantate hatte Schulz schon im Jahre 1789 ebenfalls für Universitätszwecke geschrieben; es war eine Trauerkantate »auf Henrik Stampes Tod« [2]); erwähnt wird endlich noch ein *Sang ved Slutningen af Vinteren* (Winterschluß) für die »Harmonie«, der im Jahre 1793 aufgeführt ward [3]).

Was endlich Schulz' Liederkomposition seit 1790 betrifft, so war die dritte Sammlung der »Lieder im Volkston« von 1790 die letzte geblieben. Fortan erschienen seine Lieder nur noch vereinzelt. Nach wie vor wird vor allem der Voßische Musenalmanach bedacht; nach wie vor bilden die Lieder auch den Hauptgegenstand des Briefwechsels zwischen Schulz und Voß.

Die Vorliebe Schulz' für Gedichte Voßischer Herkunft hielt an [4]). Die Nachfrage nach Texten von ihm bleibt stets rege [5]), und, wie früher, schlägt Schulz einzelne Änderungen der ursprünglichen Fassung vor [6]).

Schulz' persönliches Leben spielte sich inzwischen in der gewohnten Weise ab. Seit 1792 verbrachte er die Sommermonate in Friedrichshtal bei Kopenhagen, wo er sich für 2600 Rd. ein Haus mit Garten gekauft hatte. Nach seiner Weise schreibt Schulz am 8. Juli 1792 ganz beglückt über den Aufenthalt daselbst an Voß. In Kopenhagen verkehrte er viel mit Baggesen, Cramer, Petersen Grönland und dem Kammersekretär

---

rügt: Übertreibung nach Seiten des Weinerlichen wie des Leidenschaftlich-Pathetischen. »Des Erlösers letzte Stunden« sind weniger individuell gefärbt, aber ruhiger und gemessener gehalten im ganzen. — Jesu Todesqualen sind hier in folgende Verse gefaßt (nach Sander's Übersetzung):

»Fest klebt die Zunge ihm am Gaum,
Und Angst zerreißet jede Miene,
Und Tod durchbebet jede Nerve.
Ein Seufzer, ausgepreßt von schmerzumspannter Brust;
O welch ein Ton!
Mein Gott, mein Gott, verläßt du deinen Sohn?«

1) Minerva XXI, S. 335; für das erstgenannte Werk XXIII, S. 273.
2) Ravn, a. a. O.
3) Minerva XXXII, S. 111.
4) Von den seit 1790 komponierten Texten sagten ihm besonders »Schäferin Hannchen« (Alm. 1791), der »alte Flausrock«, der »Genius der Menschlichkeit« zu (an Voß 20. Juli 1790).
5) Z. B. Brief an Voß 8. Juli 1792: »Aber Voß, warum ist kein Lied von Dir dabei?« oder vom 1. Sept 1791: »Sie haben mir keine Texte geschickt . . .«
6) Im weiteren Lauf der Kopenhagener Jahre kam Schulz, wie er am 24. Jan. 1794 an Gerstenberg schrieb, »ganz aus dem Liederton heraus«; er schrieb dies den großen Arbeiten (den erwähnten Singspielen und Passionsoratorien) zu. »Nur Voß könne er nichts abschlagen, sonst koste es ihm Anstrengung« usw.

Kirstein, Cramers Schwager, welche Männer die »Episcopalgesellschaft«, so genannt nach dem Bischofgetränk, dem dabei zugesprochen wurde, regelmäßig vereinigte. Baggesen war verschiedentlich auf Reisen und dem Kreise fern; Cramer wurde 1794 seines Amtes enthoben und mußte Dänemark verlassen, bei welcher Gelegenheit ihm Schulz »soviel von seiner Kapellmeistergage anbot, daß ihm die Hälfte seines kassierten Einkommens ersetzt worden wäre« (Cramer an Th. Thorild 18. September 1794, hls.-Kiel, abgedr. bei Krähe, a. a. O. S. 243). Grönland trat zu Schulz in einen vorübergehenden Gegensatz, indem er Rahbeck's 1792 erschienene dänische Ausgabe der Lieder im Volkston in der »Musik«, 1792, S. 50 ungünstig rezensierte, wogegen sich Schulz in demselben Organ in einem längeren Artikel wendete.

Seit 1789 war kein Geringerer als Christoph Ernst Friedrich Weyse Schulz' Hausgenosse. 1774 zu Altona geboren, kam er im Oktober 1789, mit einer Empfehlung von Carl Friedrich Cramer versehen, zu Schulz. Schulz hielt ihn in allem bis auf die Kleidung frei während eines Zeitraumes von beinahe drei Jahren[1]). Er ließ Weyse dann einen Kompositionskursus durchmachen[2]), dessen erste Arbeiten Präludium und Fuge in Seb. Bach's Manier[3]), sowie eine große Phantasie und Sonate für Klavier waren. Weyse wurde ein exzellenter Klavierspieler, den Schulz 1796 für den größten Klavierspieler Europas erklärte[4]). Für sein Fortkommen sorgte Schulz dadurch, daß er sein Auftreten als Pianist bei Hofe im Jahre 1790 durchsetzte; auch führte er ihn in die »Harmonie« ein und verschaffte ihm 1792 eine Stelle als Hilfsorganist an der reformierten Kirche.

Bis zu seinem Tode verfolgte Schulz Weyse's Entwicklung, von der er gleich das Höchste erwartet hatte, mit großem Interesse. Dieses

---

1) Berggreen, Weyse-Biographie, Kopenhagen 1876, S. 22 f.: darin Abdruck einer fragmentarischen Selbstbiographie Weyse's. Es versteht sich, daß Weyse dabei in gewisser Weise Schulz' Adlatus war: so prüfte er, wie bei Berggreen zu lesen ist, im Sommer 1790 in Frederiksdal die Chiffernpartitur von *Maria und Johannes* auf ihre Richtigkeit.

2) Dieser begann damit, daß Weyse die Grundakkorde in alle Tonarten zu transponieren hatte; dann mußte Weyse Bässe zu Choralmelodien machen und schließlich sich im Satz von vierstimmigen Chorälen überhaupt üben. Von theoretischen Werken mußte Weyse Sulzer's Theorie, Kirnberger's »Wahre Grundsätze«, Türk's Klavierschule und Marpurg's Abhandlung v. d. Fuge studieren. Wie Weyse erzählt, (Berggreen, a. a. O.) hatte Schulz selten Geduld, die Kompositionen seines Schülers genau durchzugehen. »Er fällte besonders gegen den Schluß von meinem Aufenthalt in seinem Hause nur allgemein gehaltene Urteile; und besonders, wenn Krankheit und andere Dinge ihn in schlechte Laune versetzten, verwarf er ein ganzes Stück, weil eine einzelne Partie daraus ihm nicht zusagte . . .«

3) Nach Weyse's Bericht war die erste Frage, die Schulz an ihn richtete, die, ob er Sachen von Seb. Bach spiele. Weyse mußte auf seine bejahende Antwort hin ein Bach'sches Werk, dessen Thema Schulz ihm angegeben hatte, vortragen.

4) Auf der Kgl. Bibl. Kopenhagen finden sich noch ein Studienheft Weyse's mit Schulz' Korrekturen. Auf Schulz' Veranlassung mußte Weyse auch Unterricht auf der Violine nehmen.

beweist auch Schulz' letzter Brief an ihn vom 22. April 1800. Schulz hält ihm darin einen eindringlichen Vortrag über den Gebrauch der Blasinstrumente. Weyse's Faktur war ihm zu dick, und er schreibt:

»Legen Sie dem Fluge Ihrer Gedanken nur nicht überflüssige Fesseln an, so werden Sie bald mit ebenso großer Leichtigkeit wie Kunzen, Haydn und Mozart arbeiten. Denn diese Männer haben wahrlich keine anderen Erfahrungen vor ihnen voraus, und ist es dann nur ein Werk der Zeit. Aber Sie müssen weder ein Haydn noch ein Mozart[1]) werden, sondern in allen Ihren Kompositionen der Weyse bleiben, der Sie in Ihren Klavierphantasien sind. . . Haydn hat in seinen Symphonien neben den gewöhnlichen Instrumenten immer nur eine Flöte und ein Fagott. Wie spielt er nun mit allen Instrumenten, und welche Wirkung tun seine Symphonien! Alles wird bei ihm zum klaren Gedanken, statt daß in Ihrer Symphonie oft nur Instrumentenwirkung vernommen wird, aber nicht klare Gedanken. Gedanken und Ideen aber, bei so viel Instrumenten leicht und klar zu fassen und darzustellen, dazu gehört eine stufenweise Übung, erst mit wenigen, dann mit vielen Instrumenten zu spielen, als wenn sie alle nur für Klavier wären. Aber auch dann noch geht bei einem solchen Zusammenpacken das Schöne, Eigentümliche der verschiedenen Instrumente, worauf doch so sehr Rücksicht zu nehmen ist, größtenteils verloren . . . .«

1791 unternahm Schulz mit Frau und Kind eine Reise auf den Kontinent[2]); er besuchte in Lüneburg seine Eltern und ging dann nach Lüneburg und Eutin. Im folgenden Jahre zog jedoch tiefe Trauer in sein Haus ein: der einzige Sohn Karl Eduard kletterte auf einen Schrank, der umfiel und ihn erschlug. Der Tod des Kindes trat am 25. Oktober in Schulz' damaliger Wohnung Burger Gade 149 ein[3]). Endlich verschlechterte sich gegen Ende des Jahres 1794 Schulz' Gesundheitszustand dermaßen, daß er an seinen Rücktritt denken mußte.

Dieser verhältnismäßig frühe Schritt wurde einzig und allein hierdurch veranlaßt. Schulz pflegte schon seit Jahren im Herbste von Husten und Fieber befallen zu werden[4]), welche Krankheitserscheinungen von Jahr zu Jahr stärker auftraten. Indessen hielt er dieselbe anfangs für bloße Erkältung und achtete nicht darauf[5]). Erst gegen das Ende des Jahres 1794 wurde der Zustand so ernst, daß ein Weiterarbeiten unmöglich erschien. In diesem Jahre hatte seine Gesundheit auch einen Stoß erhalten durch

---

1) Von Mozart hatte Schulz 1797 in einem Hofkonzert zum ersten Male die Don Juan-Ouvertüre gehört: Thrane, a. a. O., S. 230, nach einem Briefe Schulz' an Zelter vom 3. März 1797, in dem Schulz schreibt: »Es riß mich hin durch den Geist, der darin lebt und webt! Es ist doch wunderbar, was bloße Instrumentalmusik vermag! Man wird gerührt, über sich selber! Man wird emporgehoben, zittert, ohne zu wissen, weshalb! Aber auch nur Mozart und Haydn vermögen den Instrumenten diesen Geist und diese Deklamation zu geben!«

2) Brief an Voß 1. Aug. 1791.

3) Kirchenbuch der St. Petri-Gemeinde in Kopenhagen und Schulz' Brief an Voß vom 1. Dez. 1792, worin er seinen ganzen Schmerz ausspricht.

4) An Voß 23. Dez. 1795.

5) Abschiedsgesuch vom 10. Febr. 1795, hds. Reichsarchiv Kopenhagen.

seine Teilnahme an den Rettungsarbeiten bei dem berühmten Kopenhagener Schloßbrand am 26. Februar, bei welcher Gelegenheit es ihm gelang, Folianten und Quartanten und namentlich auch den Katalog der wertvollen, im Schlosse untergebrachten Musiksammlung zu retten [1]). Am 23. Dezember 1794 meldete er an Voß, daß seine »gewöhnliche Herbstkrankheit« wieder aufgetreten sei, aber schlimmer als je und daß die Ausarbeitung einer Trauerkantate für die Erbprinzessin Sophie Friederike und die Leitung der Aufführung derselben in der winterkalten Kirche zu Röskilde, von der Schulz sich nicht zurückhalten ließ, da er die verstorbene Fürstin sehr verehrt hatte, daran schuld sei. Die Ärzte hielten nunmehr das Kopenhagener Klima für durchaus schädlich und rieten zu mindestens einem Jahre Urlaub, das Schulz im Süden verbringen sollte [2]). Doch Schulz neigte mehr dazu, ganz seinen Abschied zu nehmen, wobei hauptsächlich der Wunsch mitsprach, in Eutin mit der Voßischen Familie zu leben [3]).

Am 7. Februar 1795 war es entschieden, daß Schulz abgehen wollte.

Das Abschiedsgesuch ist vom 10. Februar 1795 datiert und an den Hofmarschall Adam Wilhelm Hauch gerichtet, der seit August 1794 Schulz' Vorgesetzter war. Schulz setzt darin die Gründe seines Rücktritts auseinander, und führte u. a. aus:

> ... ich dürfte mir gewiß schmeicheln, daß ich während meiner hiesigen Dienstjahre meinen Pflichten so vorgestanden, daß ein alleruntertäniges Ansuchen um ein Jahr Urlaub zu einer Reise für meine Gesundheit mir allergnädigst gewährt werden würde. Allein mancherlei Betrachtungen drängen sich mir auf, die mir dieses Ansuchen weniger dringend machen. Diese Betrachtungen beziehen sich hauptsächlich auf den Nachteil, den eine so lange Entfernung des Kapellmeisters dem Dienste des Königs, der guten Ordnung bei der Kapelle und, in einem Falle, mir selbst persönlich bringen könnte. Schon bin ich diesen ganzen Winter so gut als abwesend, in dem folgenden wäre ich es wirklich; und nun bleibt noch immer die Frage, ob ich bei meiner Zurückkunft, wenn ich mich den dritten Winter dem hiesigen Klima und den Erkältungen bei dem Theaterdienste wieder aussetze, nicht von dieser mich so verfolgenden Krankheit doppelt stark überfallen werden könnte, wodurch nicht allein des Königs Dienst leiden, die Kapelle abermals ein ganzes Jahr in Ungebundenheit herabsinken, sondern auch mein Leben selbst unnötigerweise in Gefahr geraten würde. Ich bin daher der festen Überzeugung, daß es sowohl für den Dienst des Königs als für die Ordnung bei der Kapelle und für mich selbst weit vorteilhafter sei, wenn ich ganz

---

1) Gerber, Neues Tonk.-Lex. Art. Schiörring. Die Musiksammlung enthielt auch Abschriften von Schulz' Passionsmusiken, die der damalige Intendant Kammerherr Gjedde für dieselbe hatte im Sommer 1792 anfertigen lassen (Thrane, a. a. O., S. 214). Einen Auszug aus dem geretteten Katalog sandte Schulz an Gerber wenige Monate vor seinem Tode (Gerber, Schulz-Artikel im N. T.-L.). II. Aufl.

2) Prom. an Hauch 10. Febr. 1794, hds. Reichsarchiv Kopenhagen.

3) Briefe an Voß 23. Dez. 1794 u. 7. Febr. 1795.

außer Dienst und auf Pension gesetzt, und statt meiner ein anderer Kapellmeister so bald als möglich angestellt würde. . . .«

Zugleich machte sich Schulz anheischig, nach Kräften auch in der Zukunft für Kopenhagen tätig zu sein. »Ich würde nie vergessen« schreibt er, »was ich dem hiesigen Hofe und dem Publikum schuldig bin, und gern und ohne die geringste Vergeltung zu erwarten, Ausarbeitungen übernehmen, die mindere Kräfte und Anstrengungen fordern als die mehrsten meiner im Dienst gelieferten Kompositionen. Ich würde z. B. den dringenden Wünschen des Herrn Geheimrat Reventlow und der hiesigen Schulkommission mit Wohlgefallen nachkommen, und zur Verbesserung des Kirchengesanges im Lande ein vollständiges Choralbuch ausarbeiten, wie nicht weniger nach Maßgabe meiner Kräfte auch andere Werke zum Nutzen des hiesigen Schulseminarii und von Zeit zu Zeit Lieder für das Publikum, deren Nutzen, wenn sie zweckmäßig sind, unzweideutig ist, und die sehr dazu beitragen können, den Geschmack für das Schöne und Gute allgemein zu verbreiten.«

In einem Promemoria an den König vom 26. Februar 1795[1]) berichtete Hauch, er habe alles versucht; Schulz von seinem Entschluß abzubringen, und ihn zu bewegen, nur ein Jahr Urlaub zu nehmen, jedoch vergebens. Schulz seinerseits nahm in einem Promemoria an Hauch auf die Unterredung, die Hauch mit ihm in diesem Sinne hatte, Bezug und beharrte nochmals schriftlich auf seinem Wunsche[2]). Zugleich empfahl er L. Ä. Kunzen zu seinem Nachfolger und trat auch für die Anstellung von Kunzens Gattin als Sängerin beim königlichen Theater ein. Einen Tag früher hatte er schon sein Entlassungsgesuch an den König selber gerichtet[3]), in dem es heißt:

»Ich erkenne zu sehr das Gute, welches ich hier im Dienste Ew. Königlichen Majestät auf so vielfältiger Weise erfahren habe, als daß ich mich nicht auch in der Entfernung noch bestreben sollte, mich nach Maßgabe meiner Kräfte nützlich zu machen und dadurch einen geringen Teil der Dankbarkeit an den Tag zu legen, die vereinigt mit den Wünschen für das Glück des Landes und des hohen königlichen Hauses das angenehmste Gefühl meines ganzen Lebens bleiben wird.«

Der König genehmigte das Abschiedsgesuch des »würdigen« Kapellmeister Schulz, wie er sich ausdrückte, am 11. März 1795. Schulz ward darin eine Pension von 1333 Rd. 2 Mk. bewilligt, die er verzehren durfte, wo er wollte. Sein Gehalt wurde ihm bis zum 30. Juni d. J. voll ausgezahlt[4]). Die Genehmigung des Königs würde schon früher erfolgt sein, hätten nicht, wie Schulz am 7. März 1795 an Voß schreibt, 37 Musici der königlichen Kapelle ihn »in einem sehr beweglichen Schreiben« gebeten, sie doch nicht zu verlassen, indem sie sich anerboten, alle

---

1) Hds. Reichsarchiv Kopenhagen.
2) Auf dem Reichsarchiv zu Kopenhagen. Daselbst auch die genannten anderen Schriftstücke.
3) Vom 25. Febr. 1793, hds. Reichsarchiv Kopenhagen.
4) Prom. Hauch's an den König vom 9. April 1795, hds. Reichsarchiv Kopenhagen.

Theaterproben, bei denen Schulz sich oft zu erkälten pflegte, künftig in seiner Wohnung zu halten. Mit diesem Schreiben gingen sie zu Hauch, um ihn zu bitten, Schulz' Abschiedsgesuch nicht eher beim König einzureichen, als bis sich Schulz auf die Eingabe der Kapelle geäußert hätte. Hauch fand das Benehmen der Kapelle so preiswürdig, daß er ihr nicht nur die Gewährung ihres Wunsches zusagte, sondern auch versprach, Schulz zwei volle Jahre Urlaub vom Könige zu erwirken, wenn er sich zum Bleiben entschließen könnte. Noch einmal wurde Schulz wankend in seinem Entschlusse[1]). Doch bestand sein Arzt aufs Neue auf seinem Rat, daß sich Schulz von seiner Kopenhagener Tätigkeit ganz zurückziehen sollè, und einem dementsprechenden neuen Ansuchen wurde nunmehr Folge gegeben.

In seiner Selbstbiographie faßt Schulz seine Kopenhagener Jahre in folgende Worte zusammen:

»... Ich fand eine treffliche Kapelle und brave Sänger und Sängerinnen, eine reiche und schöne Sprache für die Musik, Dichter nach meinem Herzen, und namentlich ein Auditorium für Musik, das ich auf allen meinen Reisen nirgends so gefunden habe. ..... Bei meinem dortigen beinahe achtjährigem Aufenthalte, der mir von mehr als einer Seite unvergeßlich ist, und bis zum Tode bleiben wird, hatte ich das Glück, mit Leichtigkeit eine Witwenkasse für das dortige Orchester zu errichten und einen Weyse zu bilden, der später eine Zierde der Kunst war. .....«.

V.

Schulz' letzte Lebensjahre waren hauptsächlich der Sorge für seine Gesundheit und seinem Familienleben gewidmet. Erstere konnte Schulz nicht wieder erlangen; sein Übel wurde auch nicht einheitlich diagnostiziert und die Behandlung demgemäß nicht konsequent fortgesetzt. Dem Rat seines Kopenhagener Arztes wollte Schulz folgen, um dann in Eutin, in der Nähe von Voß, sein dauerndes Heim aufzuschlagen. Er verließ die Stadt zusammen mit Freunden (Friederike Brun, Graf und Gräfin Rantzau, Gräfin Louise Bernstorff usw.), jedoch zunächst ohne seine Familie, am 22. April 1795[2]) und landete in Kiel. Die eigentliche Reise nach Portugal wurde erst am 24. September 1795 angetreten; bis zu diesem Zeitpunkt hielt sich Schulz in Kiel bei einem befreundeten Arzte auf, und brachte seine Familie in Eutin unter, wo sie während seiner Abwesenheit bleiben sollte. Mit Schulz zusammen reiste der Kammerherr Warnstedt nach Lissabon, ein Mann, der in Kopenhagen als Chef des königlichen Theaters Schulz freundschaftlich nahegetreten war und

1) Brief an Voß 7. März 1795.
2) An Voß 26. April 1795 aus Kiel.

sich auch auf dieser Reise durchaus als hilfreicher Freund bewährte. Beide Männer erreichten jedoch Lissabon nicht. Das Schiff, auf dem sie fuhren, geriet am Abend des 3. Oktober in einen sich immer mehr verstärkenden Orkan, der Kurs wurde verloren, und erst am 29. Oktober kam Land in Gestalt der norwegischen Küste in Sicht; am Morgen des 30. landete man nach gefährlichem Herumkreuzen in Arendal (in der Nähe von Christiansand) in Norwegen [1]).

Die Seereise bis Arendal hatte auf Schulz' Zustand weder einen fördernden noch einen hemmenden Einfluß gehabt. Wunderbarerweise zeigte sich nach zweiwöchentlichem Aufenthalt in Arendal, der nun der Windverhältnisse wegen genommen wurde, eine günstige Wirkung; alle Krankheitserscheinungen verschwanden, und der Patient, auf den die norwegische Natur einen großartigen Eindruck machte, konnte die höchsten Arendaler Klippen ohne Mühe ersteigen und sich ganze Tage lang in der kalten Luft aufhalten, um die Schönheiten der Umgebung zu genießen [2]). Der günstige Zustand hielt jedoch in dem nordischen Winterklima nicht lange an, und das Übel brach mit neuer Macht los. Trotzdem blieb Schulz auf Anraten eines dortigen Arztes bis zum April in Arendal und hatte das Glück, daß der Winter verhältnismäßig milde war. Ende April, nachdem sein Leben kurz vor der Abreise noch durch einen Blutsturz gefährdet war, segelte er nach Hamburg zurück, und hatte eine zehntägige schöne Fahrt [3]). Hier in Hamburg wohnte er bei seinem Bruder Johann Christoph, der wie erwähnt, daselbst als Kaufmann lebte, etwa zwei Wochen [4]). Es begann dann ein etwas unruhiges Leben mit häufigem Aufenthaltswechsel: Schulz schwankte, ob der Aufenthalt in einer größeren Stadt wegen der Möglichkeit, daselbst gute Ärzte zu haben und geistige Anregungen empfangen zu können, geratener sei oder der Aufenthalt auf dem Lande wegen der damit verbundenen gesundheitlichen Vorteile; auch sprach der Wunsch mit, in der Nähe des Voßischen Ehepaares zu leben. Der Plan, ganz nach Eutin überzusiedeln wurde aufgegeben [5]).

Von Hamburg aus begab sich Schulz nach Lüneburg, woselbst er für sich und seine Familie ein Haus gemietet hatte [6]). Hier war es der Arzt Lentin, der Schulz in Behandlung nahm [7]), und als dieser im Herbst 1796 den Entschluß faßte, Lüneburg zu verlassen, entschied sich Schulz

---

1) Briefe an Voß vom 22. Sept. 1795 aus Hamburg, von wo die Reise angetreten wurde, und vom 3. Nov. 1795 aus Arendal.
2) Brief an Voß vom 3. Nov. 1795 aus Arendal.
3) Brief an Voß vom 12. April 1796 aus Hamburg.
4) Siehe Anm. 3.
5) Warum, ist nicht bekannt. Eine Entfremdung trat, wie die Briefe beweisen, auf keinen Fall ein.
6) Briefe aus Lüneburg an Voß vom 6. Mai, 9. Juli, 8. Sept. 1797.
7) L. galt als besonders geschickter Arzt: Voß an Schulz 28. Jan. 1796.

dafür, nach Berlin überzusiedeln, wo Lentin ihn an den damals sehr berühmten Arzt Markus Herz empfohlen hatte[1]).

In Berlin sollte der Winter zugebracht werden und dann dauernder Aufenthalt in Altona genommen werden: dieser Ort schien Schulz' Wünschen nach Zerstreuung, guten Ärzten und der Nähe von Voß am meisten gerecht zu werden. Man siedelte zunächst also Anfang 1797 nach Berlin über. Allein hier erkrankte, wie Schulz am 28. Januar 97 an Voß meldete, seine Gattin: auch bei ihr zeigte sich ein Lungenleiden. Ihr Zustand verschlechterte sich bald in beängstigender Weise; die Ehegatten gingen nach Rheinsberg, wo sie sich vom 18. Februar 1797 an aufhielten, und wo sie bei Schulz' Onkel, dem schon genannten prinzlichen Musikus Sievert, wohnten. Der Frühling brachte der Gattin vorübergehende Besserung; am 8. November dieses Jahres starb sie jedoch nach Monaten der schwersten Leiden und beständiger Todesgefahr[2]):

Schulz richtete sich auf durch den Gedanken an seine Tochter, der hinfort bis an sein Ende seine hauptsächlichste Sorge galt. Die Erziehung des nach seiner Meinung mit herrlichen Anlagen ausgestatteten Kindes, welches er die Rheinsberger französische Kinderschule besuchen ließ, und welche von vornherein in zwei Sprachen aufwuchs, wollte er gern einer Erzieherin anvertrauen, welche zugleich sein Hauswesen leiten sollte, das er nach dem Tode seiner Gattin zwei Dienstboten hatte überlassen müssen, und welchem er aus Sorge für seine Tochter niemals länger fernbleiben konnte. Demgemäß nahm er eine Madame Calvé, eine den Berliner Refugié-Kreisen angehörige Witwe, im März 1798 in sein Haus auf. Indessen fand er in ihr nicht, was er suchte; es fehlte nicht an Verdruß, und nach drei Monaten verließ Madame Calvé bereits die Stadt[3]).

Im Interesse des Kindes ging Schulz nunmehr nach Stettin[4]), wo eine bemittelte kinderlose Witwe, eine Frau Adlung, die in ihrem Hause junge Mädchen aufnahm, um die Mutterstelle an ihnen zu vertreten, Schulz' Tochter und auch diesen selbst aufnahm: denn Schulz hatte den Entschluß gefaßt, sich von seinem Kinde nie mehr zu trennen und eine eigne Haushaltung wollte er nach den schlechten Erfahrungen nicht mehr führen. Daher wurde der Rheinsberger Haushalt aufgelöst und versteigert: der Versteigerungserlös sollte das Erbe der Tochter vermehren[5]).

Aber auch die Stettiner Verhältnisse, obwohl im ganzen annehmbar, behagten Schulz nicht. Er ging im Frühjahr 1799 nach Schwedt a. Oder, wo er sich abermals wieder eine Wohnung mietete, sie mit dem

---

1) An Voß 8. Sept. 1796.
2) Brief Schulz' an Voß aus Rheinsberg vom 25. Nov. 1797.
3) Siehe Anm. 1.
4) Brief Schulz' aus Stettin an Voß vom 17. Aug. 1798.
5) Briefe aus Stettin an Voß vom 17. Aug. 1798 und 30. März 1799.

Rest seiner Möbel ausstattete und mit seiner Tochter und einer Gesellschafterin, die er in Stettin genommen hatte, dahin übersiedelte.

In Schwedt wohnte er seit Anfang Juli 1799 bis zu seinem Ende »auf der Freiheit bei Madame Herzer« [1]). Im Juni des Jahres wurde von dort aus eine Reise nach Rheinsberg unternommen, von der er jedoch um vieles kränker zurückkehrte [2]). Eine von dem Schwedter Arzt Picht vorgenommene neue Kur brachte nur vorübergehende Besserung; in dem nun folgenden Winter mußte er schwer leiden [3]).

Neue Pläne, nämlich den Junimonat 1800 in Rheinsberg zuzubringen, von dort nach Berlin zu gehen und sich daselbst Michaelis länger festzusetzen, bis eine »brave Landpredigerfamilie« gefunden war, welche ihm als idealer Umgang vorschwebte, kamen nicht mehr zur Ausführung: nach kurzem Aufflackern im Frühling [4]) starb Schulz in Schwedt am 10. Juni d. J. [5]).

Nach dem Jahre 1794 hat Schulz keine größeren Werke mehr geschrieben [6]). Lieder dagegen ließ er noch von Zeit zu Zeit erscheinen: es brachte der Voßische Almanach von 1795 ein Stück, desgleichen der von 1796 (Klunger a. a. O. meint irrtümlich, dieser Almanach fehle): den »Gesang der Leibeigenen« von Voß. Das letzte Lied für den Almanach erschien im Jahrgang 1797. Der Almanach von 1798 ging leer aus, und 1799 hatte Voß die Herausgabe desselben aufgegeben [7]).

In Schulz' Briefen an Voß ist von künstlerischen Dingen nach seiner Pensionierung so gut wie niemals mehr die Rede. Ausnahmen bilden nur der Brief vom 17. August 1798 (aus Stettin), wo er von Veränderungen des Basses eines Baggesen'schen Liedes Mitteilung macht, das für Chorgebrauch umgearbeitet werden sollte; allem Anschein war es der »Rundgesang« aus dem Almanach 1797, der ohne Baß erschienen war. In seinem letzten Brief an Voß vom 15. Mai 1800 bespricht er

---

1) Brief an Voß aus Rheinsberg vom 5. Juni 1799, und aus Schwedt vom 21. Juli 1799.
2) Siehe Anm. 1.
3) Letzter Brief Schulz' an Voß vom 15. Mai 1800.
4) Siehe Anm. 3.
5) Schulz wurde auf dem dortigen Kirchhof begraben. Seine Ruhestätte ist nicht mehr aufzufinden. — Seine Tochter wurde zunächst von ihrem Großonkel Sievert aufgenommen; später heiratete sie den Rheinsberger Glasfabrikanten Betzien. Bis zum 1850 erfolgten Tode ihres Mannes lebte sie mit diesem in Rostock; hierauf siedelte sie nach Berlin zu ihrer Cousine, der Frau Generalmusikdirektor Wieprecht über, bei der sie bis zu ihrem Ende im Jahre 1861 blieb. Sie war musikalisch und spielte Klavier. (Thrane, a. a. O., S. 233.)
6) Obgleich Voß ihn in einem Briefe vom 8. April 1795 eifrig dazu angeregt hatte. Thrane, a. a. O., S. 233 berichtet allerdings von einer »Hymne« auf das horazische »Carmen saeculare« als Schulz' letzter Arbeit. Schulz habe dieselbe der Kopenhagener Witwenkasse verehrt, die sie in einem Gedächtniskonzert zur Aufführung brachte.
7) An Voß, 30. März 1799.

noch einmal mit dem Freunde Liederangelegenheiten; aus Schwedt, (wo er, wie erwähnt, seit Anfang 1799 sich aufhielt,) schreibt er selbstbiographisch an Gerber, er habe seit kurzem wieder zu arbeiten angefangen: Voß hatte zu einigen Schulz'schen Melodien neue Texte gemacht. Aus anderen Briefen geht hervor, daß es sich um Melodien aus seinen dänischen Singspielen handelt. Eines in der Voßischen Bearbeitung führte den Titel »Abendgesang zweier Freundinnen«. Es waren dies Anna und Grethe aus *Höstgildet* und *Peters Bryllup*. Schulz macht dazu die charakteristische Bemerkung:

»In dem Abendgesang zweier Freundinnen herrscht durchgehends der Ton meiner Melodie, oder vielmehr das Gefühl der erstaunlichen Simplizität des Thaarup'schen Liedes geht dabei verloren. Ich glaube, Thaarup hat nie etwas Simpleres, Nackteres und Ärmeres und doch zugleich Rührenderes gemacht, als dies Lied oder Romanze. Ebenso simpel, nackt und arm bemühete ich mich in meiner Melodie zu sein, und ließ deshalb sogar alle Instrumentalbegleitung weg, weil mir alles zu viel, zu brillant war. Nun sangen die beiden Mädchen auf dem Theater diese simplen, nackten Töne allein und ohne alle Ziererei zu den Thaarup'schen Worten, und es tat große Wirkung. Um diese Wirkung zu erhalten, muß das Thaarup'sche Lied übersetzt und kein anderes dazu gesungen werden. Du tätest mir einen großen Gefallen, wenn Du diese Übersetzung machen wolltest: denn ich halte gar sehr auf dieses Lied! Mir entrollen jedesmal die Tränen, wenn ich es nur in Gedanken singe!«

So hat sich also Schulz hier am Ende seines Lebens noch einmal zu dem künstlerischen Leitprinzip seines Lebens bekannt!

Was er an Liedern seit 1795 außer don für den Almanach von Voß bestimmten Stücken etwa geschrieben hat, findet sich in Sammlungen zerstreut.

Manches davon hat C. Klunger in seiner mehrfach erwähnten Arbeit eruiert (am Schluß seiner Abhandlung); M. Friedlaender hat in seinem Werk »Das deutsche Lied im achtzehnten Jahrhundert« namentlich festzustellen gesucht, wo und wann die Kompositionen Schulz' auf die bekanntesten Texte erschienen sind. Es folge hier eine Übersicht der Fundorte sämtlicher von Schulz außer in seinen Sammlungen und dem Voß'schen Almanach, zu seinen Lebzeiten und nach seinem Tode veröffentlichter Lieder und Gesänge:

1. Göttinger Musenalmanach.

2. »Theomele«, Auswahl vorzüglicher Lieder und Gesänge von Händel, Schulz, Reichardt, Rolle, Hiller, Neefe, Wanhall, Zumsteeg, Haydn, Mozart, Righini Gütersloh. Ohne Jahreszahl.

3. Klaviermagazin für Kenner und Liebhaber, herausgegeben von Rellstab II. Vierteljahr. Ohne Jahreszahl.

4. Freymäurer-Lieder mit Melodien zum Gebrauch der großen Landesloge der Freymäurer der in Deutschland konstituierten Logen. Hamburg, Michael Christian Bock.

5. Freymäurer-Lieder mit ganz neuen Melodien von den Herren Kapellmeistern

Bach, Naumann und Schulz. Kopenhagen und Leipzig, bei Christian Gottlob Proft, 1788.

6. Lieder und Gesänge beym Klavier aus berühmten Operetten italienischer, französischer und deutscher Komponisten. Kopenhagen. Ohne Jahreszahl.[1]

7. Freymäurer-Lieder mit Melodien. Berlin 1793, 1795. (Ambrosch-Böheim.)

8. Auswahl von Maurergesängen mit Melodien der vorzüglichsten Komponisten. Zweite Abteilung. Berlin 1799. (I. M. Böheim.)

9. The German Erato, or a collection of favorite songs translated into English with their original music. II. Edition. Berlin 1798.

10. Twelve favorite songs, with their original music. Berlin 1800.

11. The German songster, or a collection etc. by the translator of the german Erato. Berlin 1800.

12. Musikalischer Blumenstrauß, Berlin im Verlage der neuen Berliner Musikhandlung. Ohne Jahreszahl.

13. Melodien zum Taschenbuch für Freunde des Gesanges. Stuttgart 1796. (Zitiert bei Friedlaender, a. a. O.)

14. Melodien zum Mildheim'schen Liederbuche. Gotha 1799. (Friedlaender.)

15. Ausgewählte Gesänge mit Melodien für Freunde und Freundinnen der Natur von Joh. Konrad Pfenninger. Zürich 1792. (Friedlaender.)

16. »Erato und Euterpe« oder zärtliche, scherzhafte und komische Lieder und Romanzen. Gotha 1789. (Eitner, Friedlaender.)

17. Boßler's Blumenlese für Klavierliebhaber. Speier, Jahrgang 1787. (Friedlaender.)

18. Spazier's Melodien zu Hartung's Liedersammlung für Schulen. Berlin 1794 (Friedlaender.)

19. »Musikalischer Blumenstrauß« 1792 (Reichardt); 1793.

20. Außerdem finden sich Lieder von Schulz in den Musikbeilagen der Musikzeitschriften der Zeit, z. B. Mus. Realzeitung, Speier 1788, Autbologia, Nr. 20.

21. Notenbuch zum akademischen Liederbuch, II. Teil. Leipzig u. Altona 1796. (Enthält acht Lieder von Schulz.)

22. Reichardt, Lieder geselliger Freude. Leipzig 1796 u. 1799.

Diesen Sammlungen, die sich nachweisen ließen, gesellen sich noch, von Eitner aufgeführt und von mir nicht eingesehen:

23. Chr. Gottl. Hilschner's Auswahl von Arien.

24. Auswahl maurerischer Gesänge, 1802, von Klunger a. a. O. angegeben.

25. Marzius' Sammelwerk, 1784.

26. Poet. Blumenlese. Göttingen 1802. (Fünf Lieder von Schulz enthaltend.)

Innerhalb der genannten Sammlungen finden sich vorher schon veröffentlichte Lieder Schulz' neben neuen, für diese Sammlungen komponierten. Ich erwähne besonders die sub 5 aufgeführte Sammlung als reich an neuen Melodien. Von Schulz sind die Stücke 13, 14, 17, 18, 19, 25, 36, 37; das letztgenannte, schon früher erschienen (der »Sämann sät dem Samen«), ist ein Lied, das ebenso wie »Gesund und frohen Mutes« besonders oft in den Sammlungen erscheint.

Nach Schulz' Tode haben sich nach Gerber in seinem reichen musikalischen Nachlasse, den Schulz nach seinem Testamente dem Musikdirektor Haack (dem Freunde Löwes) vermachte, eine Anzahl dänischer Lieder gefunden. Voß soll sich mit der Absicht getragen haben, dieselben zu übersetzen und zu veröffentlichen.

---

1) Nach Kretzschmar, Gesch. d. neuen dtsch. Liedes, S. 303 hat Schulz selber mehrere solcher Sammlungen von Theatergesängen veranstaltet. Gerber (Altes Tonk.-Lex.) schreibt Schulz »Chansons italiennes« aus dem Jahre 1782, wohl irrtümlich, zu.

Was die handschriftliche Überlieferung anbetrifft, so wären als Quellen anzuführen:

1. das handschriftliche Liederbuch der Berliner Kgl. Bibl. M. Mus. 9090 (namhaft gemacht von Kretzschmar a. a. O. S. 303).

2. Manuskripte der Kgl. Hofbibl. München.

Seine Chöre hat Schulz vielfach wohl für besondere Gelegenheiten gemacht[1]) und dabei Lieder aus seinen weltlichen und geistlichen Sammlungen öfters zugrunde gelegt (z. B. Trockne deines Jammers Tränen, Der Sämann sät den Samen, Der Herr ist gut usw.)[2]).

Ebenso wie die Lieder, so sind auch die Chöre vielfach in handschriftliche und gedruckte Sammelbände übergegangen. Z. B. finden sich handschriftlich in dem Manuskript der Wiener Hofbibliothek 19059 acht Chöre (aber nicht 39, wie Eitner angibt; eine Reihe von Chören in diesem Bande sind nur mutmaßlich von Schulz); gedruckt finden sich 14 Chöre in Sanders »Cäcilia«, ferner (nach Eitner) in Rellstab's »Frohen und geselligen Liedern zu 4 Stimmen« op. 320, und in »Sammlung vierstimmiger Gesänge von verschiedenen Komponisten«. Bremen, Stock, Lieferung 2. (Katalog der Lübecker Stadtbibliothek.)

War Schulz von jeher Künstler und Schriftsteller, so blieb er dies auch in seinen letzten Lebensjahren. Der hier viel zitierte Artikel in der »Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung« 1800/276 gegen Dittersdorf ist nach Schulz' eigener Angabe (Brief an Weyse, 22. April 1800, abgedr. bei Berggreen) im Herbste 1799 verfaßt[3]). Aus Schwedt, also frühestens im Sommer 1799, sandte Schulz an Gerber auch noch die von diesem erwähnten Beiträge zu dessen Tonkünstlerlexikon. Dieselben betrafen namentlich dänische, oder in Dänemark lebende Künstler, wie Johann Ernst Hartmann oder L. Ä. Kunzen usw.

Anhang.

Gemäß der auf S. 192 gegebenen Zusage teile ich hier einiges aus den Sulzer'schen Artikeln mit. Hierbei können zunächst diejenigen ausscheiden, die sich auf die Harmonielehre beziehen, ebenso wie die Artikel Tonleiter, Vorzeichen, Versetzungszeichen, Vorschlag. Denn diese Artikel sind, wie auf S. 192 bemerkt, als den »Satz« betreffend von Kirnberger in ganz besonders hohem Grade beeinflußt, und nur die Form der Abfassung ist Schulz' eigentliches geistiges Eigentum. Auch die Begriffe aus der Akustik, sowie aus der Musikgeschichte in dem auf Seite 191 namhaft gemachten Sinne sollen hier ausscheiden. In Betracht kommen sollen hier hauptsächlich die

---

1) Man geht wohl nicht fehl, wenn man die Kopenhagener Zeit als Hauptentstehungszeit annimmt. Seine dortigen Gelegenheitskompositionen auf Texte von Plum, Schönheyder, Bull, Storm, Frankenau, Thaarup, Baggesen, Liebenberg, Pram, unter dem Namen »Hymne«, »Kantate«, »Sang«, »Mottete« aufgeführt und nur zum Teil erhalten (S. 249 f.), waren vielfach nichts anderes als schlichte Chöre.

2) Eine Anzeige von »vier sehr schönen Chören« von Leo, Schulz, Kirnberger findet sich in Cramer's »Magazin« 1783, S. 256. — Die Motette »Vor dir, o Ewiger« ist 1782 in Reichardt's »Kunstmagazin« auf S. 183 abgedruckt.

3) Für die Allgem. Mus. Ztg. schrieb Schulz in seinen letzten Lebensjahren auch andere Artikel (Rezensionen).

Begriffe aus der Formenlehre sowie einige der auf S. 191 sub 1 genannten allgemeinen Begriffe der Kompositionslehre.

Zunächst der Artikel »Satz«.

Mit »Satz« drückt man die Arbeit aus, »die nach bestimmten und einigermaßen mechanischen Regeln geschieht, durch deren Beobachtung die das Ohr beleidigenden Fehler vermieden werden«.

Der »Satz« vertritt nur das Grammatikalische[1]), darum kann man ihn lernen, und schreibt dann nur »richtig«; um aber »schön«, d. h. »mit Saft und Kraft, und nicht gemeinem Ausdrucke« zu schreiben, muß man »Genie und Geschmack« haben; dieses kann man nicht lernen. Zum »Satze« gehört nach Schulz weiter nichts als »Kenntnis der Harmonie, der Behandlung der Konsonanzen und Dissonanzen, der Modulation, des Taktes, des Rhythmus«. »Lernen« kann man den Satz nun zwar, aber man muß für seine Regeln ein Gefühl haben, und um diese sich zu erwerben, schlägt Schulz vor, sich im »Hören« zu üben. Hierunter versteht er: »Gesang und Harmonie sehr deutlich vernehmen, das Angenehme und Widrige, das Harte und Wohlfließende darin mit voller Klarheit empfinden«. Endlich ist für den Tonsetzer große Übung nötig, um das, was man innerlich hört, auf die Notensprache übertragen zu können. Die Probe aufs Exempel muß sein, daß man das, was man liest, innerlich hört, und das, was man hört, in Noten sichtbar machen kann. Was die Reihenfolge des Lehrganges anbetrifft, so wendet sich Schulz scharf gegen die herrschende Unsitte, mit dem »Satz anzufangen, ehe man hören gelernt hat«.

Zum Schluß polemisiert Schulz noch gegen die sogenannten »Naturalisten« in der Musik: solche, die komponieren, ohne gründliche Satzkenntnisse, vertreten namentlich in den Kreisen der Sänger und Spieler.

»Manche Stücke, besonders wo mehrere konzertierende Stimmen zusammen kommen, erfordern ihrer Natur nach gewisse Kunstgriffe des Satzes, auf die nicht leicht einer von selbst verfällt. Und auch in anderen Stücken ist es nicht selten, daß die schönsten melodischen Gedanken durch eine schlechte oder gezwungene Harmonie, die man aus Unwissenheit der Regeln dazu genommen hat, gar viel verlieren.«

Als Beispiele werden Hasse und Graun angeführt:

»Hasse, der mit Recht berühmte Hasse, war gewiß ein Mann von Genie. Aber man merkt in seinen Duetten, besonders wenn man sie gegen die Graunischen hält, den Mangel dessen, was viele unnütze Künstleien nennen. Hätte dieser sonst so große Mann den Satz so durchaus verstanden, wie Graun, so würde er in solchen vielstimmigen Sachen ihm den Rang ebenso streitig machen, als er es in Ansehung der Arien tut. Aber in jenen ist er weit unter ihm, bloß weil er nicht alle Künste des Satzes so genau verstand, wie Graun.«

Artikel »Singen«.

Das Singen ist »noch itzt der Hauptgegenstand der Musik und einer der wichtigsten Gegenstände der Dichtkunst«. Es ist »unstreitig das wichtigste und wesentlichste Werk der Musik, gegen welches alles übrige, was sie hervorbringt, eine Nebensache ist.« . . »Die ganze Kunst der Musik ist eine Nachahmung der Singkunst, denn diese hat zuerst Anleitung gegeben, Instrumente zu erfinden, auf denen man die Töne der Stimme nachzuahmen suchte;« »das Singen hat ohne Zweifel die all-

1) In dem Exkurs über Hasse glaubt man Kinberger zu vernehmen.

mähliche Erfindung und Vervollkommung der Dichtkunst sowohl wie der Musik veranlasset.«

»Daß das Singen eine weit größere Kraft habe, uns zu rühren, als jede andere Veranstaltung der schönen Künste (!), ist unstreitig.« »Es dienet, die vergnügtesten Empfindungen zu unterhalten und zu verstärken, Mühe und Arbeit zu erleichtern, und überhaupt jede Empfindung des Herzens auf die kräftigste und nachdrücklichste Weise zu äußern. Auch bloß der leichtere Gesang, der zum gesellschaftlichen Vergnügen ertönet, hat sehr schätzbare Wirkung; weil dadurch jedes gesellschaftliche Gefühl auf die angenehmste Weise unterhalten wird. Worte, die für sich nur einen schwachen Eindruck machen würden, können, wenn sie gesungen werden, zur Sprache des Herzens werden, und eine ganze Versammlung in Rührung setzen. Da auch mehrere zugleich die nämlichen Worte singen können, so wird dadurch jeder durch den anderen in seinen Empfindungen bestärkt; woraus denn eine Fülle des Vergnügens entsteht, das durch kein anderes Mittel in demselben Grade erreichbar wäre. Singen ist endlich die leichteste und wirksamste Arzenei gegen alle Bitterkeit des Lebens. Eine betrübte Person kann durch eine sanfte Singstimme völlig wieder aufgerichtet werden.«

Dies sind Sätze, die Kirnberger sicherlich nicht geschrieben haben kann: dazu sind sie zu warm und unmittelbar gefühlt! Eher deuten sie auf Sulzer hin, dessen Billigung sie auf alle Fälle gefunden haben werden. Interessant sind sie jedenfalls als frühestes und bekanntes Zeugnis für Schulz' Vorliebe für alle Vokalmusik und für seine Auffassung von der Mission des Liedes [1].

Dann ergänzt Schulz die allgemeinen Regeln über den musikalischen Vortrag in dem gleichnamigen Artikel durch eine Reihe besonderer Ausführungen für den Gesang. Kriterien für eine gute Stimme sind für ihn »Annehmlichkeit und Leichtigkeit«. Was den »Vortrag« selber anlangt, so verweist er auf Tosi als eins der wenigen Bücher, die Vorschriften über einen ausdrucksvollen Vortrag, auf den es Schulz in erster Linie ankommt, enthalten: »jeder Sänger sollte sie auswendig wissen«! Wie schon im Artikel »Vortrag«, so legt Schulz auch hier auf »Deutlichkeit« den größten Wert: Deutlichkeit der Aussprache besonders in den Rezitativen, »wo, wenn man die Worte nicht versteht, aus der ganzen Musik nichts machen kann«, gute Deklamation (»er muß die nachdrücklichsten Worte und die nachdrücklichste Silbe solcher Worte genau kennen, und darauf den Nachdruck legen, aber über andere, die von keiner großen Bedeutung sind, wegeilen; jedes Komma, und die übrigen Abteilungen der Rede muß er durch schickliche Hebung und Senkung der Stimme weniger oder mehr fühlbar machen [2]«), endlich ein »genaues Treffen der Gemütsbewegung und des eigenen Tones eines jeden Affektes«.

In bezug auf den Ausdruck heißt es dann an anderer Stelle:

»So verlangen zornige Worte einen trotzigen Ton, und einen abgestoßenen, ohne allen Manieren nachdrücklichen Vortrag; zärtliche Worte dagegen einen sanften,

---

1) Hierzu auch zu vergleichen der Schluß des Artikels: »Ein Lied von der Tugend, von den Glückseligkeiten des häuslichen Lebens, von der Freude, die aus reinen Quellen entspringt, würde auf manchen Menschen mehr wirken, als die gutgemeintesten Warnungen, Vermahnungen und Lehren«: hier hat man Schulz' späteren Stoffkreis und zugleich Sulzer's »moralische« Wirkung der Kunst!

2) Man vergleiche hiermit die Stelle der Vorrede zu den »Liedern im Volkston« von 1782, wo Schulz seine Sorgfalt zeigt, auf die richtigen Worte die richtigen musikalischen Akzente zu legen: Glosse zu dem Voßischen »Gesund und frohen Mutes«.

einschmeichelnden Vortrag. Ein klagender, unsicherer Ton, der zwischen dem Reinen und Unreinen schwebt, dringt bei rührenden Worten in die Seele, und ist den Sängern, die bloße Fertigkeit der Kehle besitzen, selten oder gar nicht gegeben. . .«

Endlich heißt es in bezug auf die »Manieren«:

»denn der gute Geschmack verlangt Zieraten, der Sänger befleißige sich auf leicht zu fassende nnd der Stimme angemessene Manieren. Er suche vornehmlich die verschiedenen Triller rund und deutlich zu machen und sie mit Geschmack und Überlegung in der Melodie anzubringen; kleine Auszierungen der Melodie gehören auch hierher, insofern sie von der Art sind, daß der Tonsetzer sie nicht hingeschrieben, und sie der Willkür des Sängers überlassen hat; doch hüte er sich, überall mit Manieren zu prangen, und darüber den Ausdruck des Ganzen zu vergessen : denn hierdurch wird sein Vortrag jedem Sänger von Geschmack unausstehlich! . . .« »Eine Ariette von leichtem und fröhlichem Inhalte verträgt viele Manieren, ein pathetisches Singstück hingegen fast gar keine . . .« »Der manierliche Vortrag der Sänger hat in der Musik den ersten Grund zum verdorbenen Geschmack gelegt . . .« »Veränderungen in der Melodie, nämlich wo ganze Sätze anders gesungen werden, als sie vorgeschrieben sind, können nur alsdann gut sein, wenn der Sänger dadurch das Fehlerhafte des Ausdruckes in der Melodie ersetzt, und es folglich besser versteht, als der Tonsetzer. . .« »Die Sucht zu variieren, ist dem Opernkomponisten zu statten gekommen, und hat die Passagen eingeführt, wo über bekannte Transpositionsharmonien eine nichts bedeutende Folge von Tönen gelegt ist, die der Sänger nach Lust variieren und dadurch eine noch weniger bedeutende Geschicklichkeit zeigen kann, da es in der Tat eine leichte Sache ist, über eine bekannte Folge von Harmonien gleichgültige, bloß das Ohr ergötzende Variationen in Menge zu machen. Dieser bunte und scheckigte Geschmack hat heutzutage in Italien, wo die Singkunst zu Hause gehöret, so überhand genommen, daß zu befürchten ist, die Singkunst sowohl als auch die Instrumentalmusik, die jener Schritt vor Schritt folget, werden auch bei uns bald in eine völlige Tändelei ausarten, wenn man nicht aufhören wird, die Kastraten für die ersten Richter des wahren und guten Geschmackes zu erkennen, und ihren Modekram für echte Schönheiten der Kunst zu halten«[1]).

Zum Schluß gibt Schulz dann noch eine Übersicht über die Literatur der Gesangskunst.

Artikel »Singend«. Eine »singende« oder »kantable« Schreibweise muß »eine Hauptregel für den Tonsetzer sowohl in der Instrumentalmusik wie in der Volksmusik« sein. »Fehlt einem Tonstücke diese Eigenschaft, so werden wir es bald müde, weil ihm das Wesentlichste fehlt, wodurch es unsere Aufmerksamkeit fesseln sollte.«

Das »Singende« ist nun »die Grundlage, wodurch die Melodie zu einer Sprache, und allen Menschen faßlich wird«[2]).

Wie gelangt man zu einer singenden Schreibweise? Der Tonsetzer muß vor allen Dingen selber singen können! Wenigstens muß er alles, was ihm vorkommt, in Gedanken singen können.[3]) Daneben muß er »keine Gelegenheit außer acht lassen, gute Sänger zu hören und auf ihren Vortrag zu merken; er muß die Ausarbeitungen solcher Meister, die das Singen in ihrer Gewalt haben, vorzüglich durchstudieren, und sich in bloßen Melodien ohne alle Begleitung üben, bis er anfängt, singend zu denken und zu schreiben.«

---

1) Hier hat man auch einen Beitrag dazu, wie Schulz die Musik in Italien aufgenommen hat.

2) An einer anderen Stelle heißt es: . . . »diese Regel [d. h. der Kantabilität] schließt sowohl die einzelnen Fortschreitungen jeder einzelnen Stimme, als überhaupt die Melodie eines ganzes Stückes ein. . .«

3) Hasse und Graun werden als Beispiele für Komponisten genannt, die sich in kantabler Schreibweise auszeichnen.

Ein »singender« Vortrag »geschieht in mäßiger Stärke; die Noten werden mehr geschliffen als abgestoßen, und man enthält sich aller solcher Manieren und Arten des Vortrages, die der Singstimme nicht angemessen sind.«

Artikel »Singstück«. »Die Singstimme ist in diesen Stücken die Hauptstimme, auf welche der Tonsetzer sein ganzes Augenmerk richten muß.« Der Singkomponist muß singen können, er muß »ein vorzüglich empfindsames Herz haben, das allen leidenschaftlichen Eindrücken offensteht, er muß ein Beobachter der menschlichen Leidenschaften sein, insofern jede sich durch ihren eigenen Ton und durch die Gemütsbewegungen, die sie hervorbringt, äußert, er muß imstande sein; diesen Ton und jede Gemütsbewegung in den Worten, über welche er setzen soll, genau zu entdecken, und so deutlich in dem Gesang auszudrücken, daß seine Melodie zu einer leidenschaftlichen Sprache werde, in welcher kein Satz, kein Ton, keine Fortschreitung befindlich ist, der nicht, wie von der Leidenschaft erzeugt, dastehe, die überdies ein regelmäßiges Ganze sei, dem die Worte nicht den geringsten Zwang antun. Er muß auch noch ein vollkommener Deklamator sein, und Hauptworte von Nebensätzen schon in der Aussprache mit ihren Unterarten zu unterscheiden wissen«.

Also Treffen des Affekts und gute Deklamation werden in der Hauptsache verlangt. Schulz sagt in bezug auf die letztere noch: »Die Melodie über den Worten muß sich in Ansehung der höheren und tieferen Töne, der steigenden und sinkenden Fortschreitung, der Einschnitte und Abschnitte, genau nach diesen richten, und einfach sein, damit die Worte nicht zerrissen werden.« (Verwandtes findet sich in dem Artikel »Vortrag«.)

Von weiteren Requisiten für den Komponisten eines Singestückes seien noch die erwähnt: das Singestück »muß ohne Rücksicht auf den Ausdruck einen Charakter in der Schreibart haben, der den Worten angemessen ist; ernsthaft im Kirchenstil, glänzend im Kammerstil, affektvoll im Theaterstil«. —

Artikel »Singstimme«. Wie die Vokalmusik für Schulz obenan steht, so hat für ihn die menschliche Stimme »vor allen Instrumenten in Ansehung ihres wahrhaft leidenschaftlichen Tones, der so mannigfaltig ist, als es mannigfaltige Leidenschaften gibt, und vornehmlich wegen der Bequemlichkeit, mit dem Gesang zugleich Worte zu verbinden, die den Gegenstand der Leidenschaft schildern, einen so großen Vorzug, daß die Singstimme in allen Tonstücken, wie sie vorkömmt, mit Recht die Hauptstimme ist, der die Instrumente nur zur Begleitung dienen«.

Artikel »Sonate«.

»Die Instrumentalmusik hat in keiner Form bequemere Gelegenheit, ihr Vermögen, ohne Worte Empfindungen zu schildern, an den Tag zu legen, als in der Sonate«. Denn sie kann, im Gegensatz zu der Sinfonie, der Ouvertüre, dem Konzert, dem Tanze, welche Formen einen »näher bestimmten Charakter haben, alle Charaktere und jeden Ausdruck annehmen«. Die »Sonate« hat in der Kammermusik »den ersten Rang nach den Singstücken, und kann, weil sie nur einfach besetzt ist, auch in der kleinesten musikalischen Gesellschaft ohne viel Umstände vorgetragen werden«.

Es ist bezeichnend, daß Schulz eine eigentliche Anweisung zur Verfertigung einer Sonate (wie dies für das »Singstück« geschehen ist) nicht gibt: hier fühlt er sicht nicht so zu Hause! Er wendet sich bloß wieder gegen die Italiener, deren Kunst ihm auch auf diesem Gebiete nicht zusagt, und stellt als Muster der Gattung die Sonaten »unseres Hamburger Bach« auf. Die meisten seiner Sonaten seien »so sprechend, daß man nicht Töne, sondern eine verständliche Sprache zu vernehmen glaubt, die unsere Einbildung und unsere Empfindungen in Bewegung setzt und erhält«. »Sie verlangen aber auch einen gefühlvollen Vortrag, den kein Deutsch-Italiener zu treffen imstande ist . . .« Denn die Sonaten der heutigen Italiener sind »ein Geräusch von willkürlich aufeinander folgenden Tönen, ohne weitere Absicht als der, das Ohr unempfindlicher Liebhaber zu vergnügen, phantastische plötzliche Übergänge vom Fröhlichen zum Klagenden, vom

Pathetischen zum Tändelnden, ohne daß man begreift, was der Tonsetzer damit haben will . . .«

Artikel »Sinfonie«. Die »Kammersinfonie« erreicht ihren Endzweck nur durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibweise. »Die Allegros der besten Kammersinfonien enthalten große und kühne Gedanken, freie Behandlung des Satzes, anscheinende Unordnung in der Melodie und der Harmonie, stark markierte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Baßmelodien und Unisoni, konzertierende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Übergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappieren, je schwächer oft die Verbindung ist; starke Schattierungen des Forte und Piano, und vornehmlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bei einer aufsteigenden und an Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Wirkung ist. Hierzu kommt noch die Kunst, alle Stimmen in- und miteinander so zu verbinden, daß ihre Zusammentönung nur eine einzige Melodie hören läßt, die keiner Begleitung fähig ist, sondern wozu jede Stimme nur das Ihrige beiträgt.« »Als Muster für ein Allegro werden dann die Arbeiten des Niederländers van Malder (gest. 1768) aufgestellt. — Das »Andante« oder das »Largo« steht zwischen den beiden Allegros und soll »von angenehmen, pathetischen, oder traurigem Ausdruck« sein, doch hat es keinen so »nahe bestimmten Charakter« wie das Allegro. Auf alle Fälle darf das Largo nicht »tändelnd« sein, »wie es zur Mode zu werden scheinet«.

Die »Opernsinfonie« hat nicht den selbständigen Charakter wie die Kammersinfonie, sie muß vorbereitend wirken, deshalb darf sie auch »nicht so viele Ausschweifung vertragen, und auch nicht so sehr ausgearbeitet sein«. Nun folgt wieder ein Ausfall auf die Opernsinfonie der Italiener: wie die Opern, die sie einleiten, meist »bloße Ohren- und Augenverblendung zum Grund haben«, so sind die Sinfonien dazu bloß »wohlklingend lärmend«. Die Franzosen »suchen in ihren Sinfonien vor den Operetten Tändeleien mit erhabenen Gedanken abzuwechseln. Aber alle ihre Erhabenheit artet in Schwulst aus . . .«

Die »Kirchensinfonie« »unterscheidet sich vor den übrigen durch die ernste Schreibart«. »Sie besteht oft nur aus einem einzigen Stücke. Sie verträgt nicht wie die Kammersinfonie Ausschweifungen, oder Unordnungen in den melodischen und harmonischen Fortschreitungen, sondern geht in gesetzten und nach Beschaffenheit des Ausdrucks geschwinderen oder langsameren Schritten fort, und beobachtet genau die Regeln des Satzes.«

Schließlich schlägt Schulz noch vor, die Einleitungsstücke für Operetten hinfort »Introduktionen« zu nennen[1]).

Artikel »Tanzstück«. Schulz gesteht, nach einem Exkurse über die elementaren Formen des Tanzes, vom »Tanzliede« absehen, und sich auf den Instrumentaltanz beschränken zu wollen. Er behandelt erst den Tanz im allgemeinen, dann geht er auf die »Nationaltänze« ein.

»Die mehresten Tanzstücke enthalten gleich in den ersten zwei oder vier Takten alle rhythmischen Schläge, die durchs ganze Stück vom Anfang bis zum Ende wiederholt werden.«

»Es bleibt für die mehresten Tonsetzer ein Geheimnis, gute Tanzstücke zu setzen, weil sie nicht genug in allen Arten des Rhythmus geübt sind, die in den Tänzen so mannichfaltig und so oft so fremd und ungewöhnlich sind, und die hauptsächlich jeden Tanz charakterisieren.« Es muß »ein leichter und variierter Gesang zusammen gesetzt werden, der einen mit dem Tanz übereinstimmenden Charakter hat, dessen Einschnitte genau deutlich und ungezwungen mit den Einschnitten des Rhythmus zusammentreffen, der überdies ein musikalisches Ganzes ausmacht, das auch ohne Tanz seinen Wert und seinen Ausdruck hat«.

---

1) Im Artikel »Sinfonie« interessiert besonders das über das Allegro Ausgeführte. Es ist dort auf den »mannheimer gout« angespielt, wie denn der dort angeführte van Malder den Stil Stamitz' aufnahm.

»Nationaltanzstücke, die nur einer Nation oder einer Provinz besonders eigen sind, sind am schweresten nachzumachen. Sie haben soviel Eigenes in der Melodie, in den Einschnitten, im Rhythmus, und in den Schlußfällen, und oft so viel von unserer Musik Abstechendes, daß man selbst von der Nation sein, oder sich ganz in ihren Geschmack versetzen und den seinigen verleugnen muß, um vier ähnliche Takte hervorzubringen.« »Es wäre zu wünschen, daß jeder Tonsetzer alle fremden und unbekannten Tanzstücke, deren er habhaft werden kann, durch den Druck allgemein machte. Mancher Tanz würde einem nachdenklichen Tonsetzer gewiß mehr Neues zeigen, und mehr zu lernen geben, als ‚Sei Sonate' in dem allerneuesten Geschmacke.« »Da kein Tanzstück ohne vollkommene Regelmäßigkeit der Takte, der Einschnitte, und des Rhythmus sein kann, so haben gute Tonlehrer ihre Schüler allezeit hauptsächlich zu Tanzstücken verschiedener Art angehalten, damit Die sich in dem Mechanischen des Taktes festsetzten, und ordentlich denken lernen.« »Heutzutage werden die Tanzstücke zu sehr vernachlässigt.«

Artikel »Solo«.

Bei der Komposition des Solo wird »insgemein weniger auf einen reinen Satz, und sangbare Melodie, noch auf Charakter und Ausdruck, als auf oft bloß unerwartete Fortschreitungen, fremde und schwere Passagen, übernatürlich hohe Töne, Sprünge, Läufe, Doppeltriller, und dergleichen Schwierigkeiten, die auf das Geschickteste vorgetragen werden müssen, wenn sie gefaßt werden sollen, gesehen, und die Ausführung hat weniger den Zweck, zu rühren, als Bewunderung zu erregen.« (Nun folgt eine sehr spöttische Darstellung, wie sich der Solospieler seine Solos macht, bei der offenbar Kirnberger Gevatter gestanden hat!)

Artikel »Trio«. »Es besteht insgemein, wie die Sonate, aus drei Stücken von verschiedenem Charakter, und wird auch oft Sonata a tre genannt. Es gibt aber auch dreistimmige Sonaten, die aus zwei Hauptstimmen, und einem begleitenden Baß bestehen, und oft bloß Trio genennet werden. Beiden Gattungen sind in Ansehung des Satzes sehr verschieden voneinander und sollten daher in der Benennung nicht miteinander verwechselt werden.« Die ersteren nennt Schulz die »eigentlichen« Trios, während die anderen »uneigentliche« Trios sind.

Das »eigentliche« Trio zerfällt in Kirchentrio und Kammertrio. Ersteres im »strengen und gebundenen Kirchenstil, mit förmlichen Fugen«. Die Besetzung muß mehr wie einfach sein: »ohnedem sind sie von keiner Kraft«. Das Kammertrio »erfordert eine Geschicklichkeit des Tonsetzers, die Kunst hinter dem Ausdruck zu verbergen«. »In den ersten Trios dieser Art ist ein sprechender melodischer Satz zum Thema genommen, der, wie in der Fuge in den Stimmen abwechselnd, aber mit mehrerer Freiheit (thematische Arbeit!) und nur da, wo er von Ausdruck ist, angebracht wird. Oder es sind deren zwei oder drei, die oft von entgegengesetztem Ausdruck sind, und gleichsam gegeneinander streiten. Singende und jedem Instrumente gemäße Begleitung des Thema, freie Nachahmungen, unerwartete und wohlklingende Eintritte, indem eine Stimme der anderen gleichsam in die Rede fällt, durchgängig ein faßlicher und wohlkadenzierter Gesang, und Zwischensätze in alle Stimmen, ohne daß eine durch die andere verdunkelt werde, auch wohl zur Abwechslung Schwierigkeiten und Passagen von Bedeutung füllen den übrigen Teil des Stückes aus, und machen das Trio zu einem der angenehmsten in der Kammermusik.«

Das »uneigentliche« Trio oder vielmehr die dreistimmige Sonate »ist denselben Regeln unterworfen wie das Duett«.

Dies wären etwa diejenigen, von Schulz verfaßten Artikel, aus den auf S. 191 genannten Gebieten, die ein größeres Interesse haben. Sehr wertvoll ist auch der Artikel »Recitativ«, der, wie erwähnt, von Sulzer bereits zur Hälfte ausgearbeitet war, als Schulz aus Polen zurückkehrte. Die zweite, also von Schulz herrührende Hälfte, überragt die erste ganz bedeutend an Wert; übrigens hat Sulzer nicht die Verfasserschaft von Schulz für diese

zweite Hälfte angegeben, sondern spricht nur davon, daß »einer seiner Freunde«, der mit der Theorie der Musik ein feines Gefühl des guten Gesanges verbinde, die Arbeit übernommen habe. Die darin niedergelegten Ideen weisen aber bestimmt auf Schulz hin; sie stehen in Übereinstimmung mit den Grundsätzen der anderen Artikel; auch ist daran zu erinnern, daß Schulz von seiner Arbeit an mehreren bereits angefangenen Artikeln spricht[1]). C. Klunger ist in seiner mehrfach erwähnten Arbeit auf den Artikel eingegangen, er hat sich jedoch darauf beschränkt, die 15 Regeln abzudrucken, die offenbar nicht von Schulz, sondern von Sulzer sind: denn erst nach der Aufzählung der Regeln erklärt Sulzer, den Freund hinzugezogen zu haben; auch gehören die Regeln noch deutlich zur ersten Hälfte des Artikels, der von der zweiten genau abgegrenzt ist. — Erinnern möchte ich schließlich noch daran, daß sich über das Rezitativ Bemerkungen auch finden in dem Artikel »Singen«.

Zu den theoretischen Arbeiten Schulz', zählt noch eine Schrift: »Über den Choral und die ältere Literatur desselben«, die im Zusammenhang mit den Sulzer'schen Artikeln erwähnt werden muß, weil die Abfassung derselben vollkommen an jene erinnert. Schulz legt darin seine Anschauungen über das Wesen des Chorales dar, sagt, worauf es bei ihm seiner Meinung nach künstlerisch ankomme, und gibt dann acht ein halb Seiten Literaturangaben. Wann die Schrift verfaßt ist, läßt sich nicht ermitteln, da nur ein Neudruck, »Erfurt 1872, E. Weingart« existiert.

Die Entstehung des Durgedankens, ein kulturgeschichtliches Problem[2]).

Von

Hans Joachim Moser.

(Berlin.)

Wenn im folgenden versucht werden soll, die Grundlagen der modernen Harmonielehre unter dem Gesichtspunkt der kulturhistorischen Entwicklung zu betrachten, so mag dieses Unternehmen zunächst einigermaßen problematisch erscheinen. In der Tat handelt es sich um ein noch ungelöstes Problem, und es sei von vornherein zugegeben, daß eine befriedigende Lösung nach dem gegenwärtigen Stand des Wissens auch noch garnicht möglich ist. Immerhin dürfte schon eine zielbewußte Fragestellung, eine prägnante Formulierung des Problems wissenschaftlichen Wert haben, wenn es durch sie gelingt, das Interesse der Spezialforscher in die gewünschte, Erfolg versprechende Richtung zu lenken.

Es handelt sich um die Frage: »Sind Dur und Moll aus den Kirchentonarten erwachsen, oder stellen sie eine diesen völlig entgegengesetzte Idee

---

1) Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1800, S. 276.
2) Vortrag, gehalten am 26. Febr. 1913 in der Ortsgruppe Berlin der IMG.

dar, die auf einem ganz anderen Boden hat entstehen müssen? Haben sich Dur und Moll in historischer Zeit als weltliche Seitenschößlinge aus dem System der Kirchentonarten abgezweigt (je nachdem als eine Emporentwicklung oder als eine Verflachung derselben) — oder stellen sie seit Urzeiten die Sprache der Volksmusik in prinzipiellem Gegensatz zu der Tonsprache der christlichen Kirche dar?«

Wollte man dieses Problem nur vom Standpunkt des Musikhistorikers aus betrachten, so würde ihm wohl nicht viel mehr als ein bloß antiquarisches Interesse zukommen. Spannt man aber den Horizont weiter, so ergeben sich überraschende Perspektiven, die berufen sein dürften, die Kulturgeschichte des Mittelalters nicht unwesentlich zu ergänzen, und außerdem für die Musikgeschichte den Gewinn eines neuen historischen Gesichtspunktes von allgemeiner Natur bedeuten würden.

Man erwarte nicht allzuviel neues Material — es soll vielmehr der alte Wein in neue Schläuche gegossen werden. Oder anders ausgedrückt: es soll der den Kennern bereits geläufige historische Stoff in neuer Anordnung und Beleuchtung vorgeführt werden, um sich in einer bisher wenig beachteten Richtung ausbeuten zu lassen. Wir werden zunächst Dur und Moll einerseits, die Kirchentonarten andrerseits begrifflich kurz zu definieren versuchen und die darauf bezüglichen Zeugnisse der alten Theoretiker anführen. Dann werden wir die ältesten Denkmäler von ausgeprägtem Dur- und Mollcharakter zusammenstellen und auf die etwa vorhandenen Merkmale eines von dem der kirchentonartlichen Werke abweichenden Stils hin untersuchen. Sollte der Nachweis einer solchen besondern Ausdruckssprache, um nicht zu sagen »musikalischen Rasseneigentümlichkeit«, im großen und ganzen gelingen, so wäre weiter zu fragen, ob diese tiefgreifenden Gegensätze innerhalb der abendländischen Musik nicht vielleicht in Verschiedenheiten der Weltanschauung und der kulturellen Grundlagen bei den mittelalterlichen Völkern begründet gewesen sind, und welche Schlußfolgerungen daraus für die Kulturgeschichte wie für die Musikwissenschaft zu ziehen wären. Es wird natürlich unsere wichtigste Aufgabe sein müssen, bei der Behandlung dieses Themas immer streng zwischen den wissenschaftlich unanfechtbaren Tatsachen und den mehr oder minder hypothetischen Folgerungen aus diesen zu unterscheiden. Denn gerade ein Werk, das in der folgenden Untersuchung eine wichtige Rolle spielen wird, hat erst kürzlich wieder gezeigt, welches Unheil die Verwischung dieser Grenzen nach sich ziehen kann.

Wenn jetzt versucht werden soll, die Unterschiede zwischen dem Durmollprinzip und den Kirchentonarten festzustellen, so wird sich der Gegensatz vorläufig noch nicht so scharf herausarbeiten lassen, als es später geschehen soll. Zunächst soll nämlich der historische, der entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkt so weit als irgendmöglich außer acht gelassen werden, weil sich sonst kaum die Gefahr einer schon zum Entscheid drängenden Darstellung würde vermeiden lassen.

Dabei sei vorausgeschickt, daß bei den nachstehenden Auseinandersetzungen Dur und Moll immer zusammen behandelt werden sollen. Denn selbst der Anhänger der dualistischen Theorie von Oettingen und Riemann[1]) wird zu-

1) Bei dieser Gelegenheit möchte ich ein bedauerliches Versehen richtigstellen. In meinem Aufsatz »Goethe und die musikalische Akustik« (Festschrift für R. v. Liliencron) hatte ich die Auffassung der Kadenz I, IV, V, I als eines zweimaligen Dominantverhältnisses V, I, V, I in dem Tonalitätsabstand IV—I Riemann zugeschrieben; in Wahrheit entstammt die Idee der Harmonielehre von Bischoff (Mainz 1890).

geben, daß, trotz aller zwischen beiden zu denkenden Unterschiede, jene sie von den Kirchentonarten trennenden Merkmale dem Dur- und Mollgeschlecht gemeinsam sind. Wir werden beide deshalb in Hinsicht auf ihre Gegensätzlichkeit den Kirchentonarten gegenüber (und nur hiervon wird die Rede sein) stets unterschiedslos und gleichartig behandeln dürfen.

Dur und Moll stellen zunächst ein harmonisches Prinzip dar, das sich in der Aneinanderreihung verschiedener, teils verkürzter, teils verlängerter Formen des Kadenzschemas I, IV, V, I ausspricht, während der kirchentonartliche Gedanke zunächst melodischer Natur ist. Da sich auch harmonische Vorgänge nur in Gestalt von Mehrstimmigkeit und somit von Stimmführung real ereignen können, so müssen die harmonischen Spannungen und Entspannungen zugleich Konsequenzen auf melodischem Gebiet zeitigen: das Fortschreiten von unbetonten zu betonten Akkorden und von Dissonanzen zu Konsonanzen führt im Durmollgebiet sogleich zu dem Prinzip der Leittöne und ihrer gesetzmäßigen Auflösung nach oben oder nach unten. Als Beispiele seien genannt das Subsemitonium modi, das in den Grundton der Tonart leitet, die Dominantseptime, die zur Terz des Tonikadreiklangs hinabsinkt, und andere solche Auflösungen mehr.

Dominante und Subdominante sind im Durmollsystem neben der Tonika die überwiegend wichtigen Funktionen, denn die Dreiklänge aller andern Stufen stellen nur deren Vertreter dar. Die jeweils sich ergebende Melodie erscheint immer nur im Sinn eines Dreiklangbestandteils, wenn nicht gar als ein eventuell durch Wechsel- und Durchgangsnoten verbrämter gebrochener Dreiklang. So treten bei einem einfachen Dur- oder Mollied die Melodietöne an den Zeilenschlüssen (Distinktionen) immer als Terz, Quinte oder Oktave in einem Hauptdreiklang oder in dessen Stellvertreter auf.

Anders bei kirchentonartlichen Gebilden[1]), wo das melodische Prinzip als primär anzusehen ist. Die Harmonik kann dort, wie bei den konzentischen Gesängen, der Melodie latent innewohnen; sie kann aber auch fehlen, wie bei dem gregorianischen Accentus, der eigentlich nur die ins Gebiet von musikalisch bestimmbaren Tonschritten gehobene Sprachmelodie darstellt. Dadurch fehlt allerdings den Gebilden dieser letzteren Art eins der Hauptmerkmale musikalischer Natur überhaupt, weshalb sie hier außer Betracht bleiben sollen. Wenden wir uns deshalb liedmäßigen, kirchentonartlichen Melodien mit zunächst nur erst immanenter Harmonik zu, so stellt das kunstgemäße Auf- und Absteigen der Stimme auf verschieden gebauten Leitern vorläufig in musikalischer Beziehung das alleinige formgebende Prinzip dar. Die spannende und entspannende Eigenschaft der Rhythmik spielt, solange die Harmonik noch schlummert, eine verhältnismäßig unbedeutende Rolle — ein Zusammenhang, der durch das Aufkommen der mensurierten Notierungsweise gerade zur Zeit des ersten Aufschwungs der Mehrstimmigkeit hell beleuchtet wird. Die Anfangs- und Endnoten der Melodie, der Bau der Tetrachorde, sowie der Ambitus stellen die Tonart fest, die übrigens gerade bei den ältesten Weisen (z. B. den Hymnen der Karolingerzeit) noch nicht immer für das ganze Stück beibehalten zu werden pflegt: oft schließt die Melodie in

---

1) Man beachte, daß die folgende Definition sich nicht damit begnügt, die scholastische Lehre von den Kirchentonarten zu wiederholen, welche als reine Spekulation sich häufig durchaus nicht mit den Denkmälern selbst in Einklang bringen läßt, sondern eine aus diesen gewonnene Theorie darstellen möchte, die sich aber doch auch der herkömmlichen Schulbegriffe zu bedienen vermag.

einer andern Tonart als in der sie begonnen hatte. Die Steigungen und Senkungen im Tractus des Gesanges vertreten Spannung und Entspannung. Die Distinktionsschlüsse finden sich, da die Kirchentonarten nur gleichberechtigte Stufen[1]) kennen, gleichmäßig auf allen Stufen. Es kommen natürlich auch solche auf der fünften Stufe vor, dann aber nicht im Sinn von »Halbschlüssen«, sondern z. B. in einer jonischen Melodie als mixolydische, in einer äolischen Melodie als phrygische Schlüsse. Tritt nun die bisher latent gebliebene Harmonik real in Erscheinung, so entsteht in gewissem Sinn ein Kompromiß zwischen dem kirchentonartlichen und dem Durmollprinzip. Denn die Harmonik kann innerhalb unseres Tonsystems nicht ohne gewisse Gesetze auskommen, die letzten Endes immer zu Dur- und Mollkadenzen führen müssen: die natürliche, durch keine Schulanschauungen gebundene Mehrstimmigkeit trägt, wenn auch die frühen Stadien ihrer historischen Entwicklung zunächst nur primitive Belege dafür bieten, a priori die Idee von Dur und Moll in sich. Wenn also kirchentonartliche Melodien das harmonische Gewand anlegen, so geben sie damit einen Teil ihrer eigentlichen Natur auf. Zwar werden die Distinktionsschlüsse nicht vom Durmollstandpunkt aus als Terz- oder Quintschlüsse auf einem der Hauptdreiklänge (oder auf deren Stellvertreter) aufgefaßt, sondern meist als Oktavschlüsse auf jeder beliebigen der nach kirchentonartlichem Prinzip gleichberechtigten Stufen behandelt. Das große Gerüst der melodischen Disposition bleibt also im Sinn der Kirchentonarten bestehen; aber im kleinen werden nun von Fermate zu Fermate Kadenzen aneinandergereiht, deren jede für sich betrachtet nur Dur oder Moll sein kann. Selbst der phrygische Schluß, der dieser Auffassung äußerlich zu widersprechen scheint, ergibt sich, rein harmonisch gedacht, in letzter Konsequenz als Halbschluß einer Mollkadenz — daß er historisch betrachtet und gemäß der Stellung des betreffenden phrygischen Melodiestücks innerhalb des kirchentonartlichen Gebildes etwas besonderes für sich darstellt, ist ein ander Ding.

Die frühere zaghaft geübte Ergänzung von Akzidentien in mehrstimmigen kirchentonartlichen Stücken hat den Anschein aufkommen lassen, als wären besondere leittonlose mixolydische oder dorische Kadenzen I, IV, V, I möglich; diese sind aber in sich ein Unding, weil sie einen unlösbaren Widerspruch zwischen den harmonischen Bedürfnissen und der melodischen Tradition bedeuten würden. Daß sie in der Praxis zeitweilig angewendet worden sind, ist zwar ziemlich gewiß, würde aber doch nur besagen, daß der betreffenden Periode oder den betreffenden Musikern das klare Gefühl für die innerste Natur der Harmonik noch nicht aufgegangen oder schon wieder abhanden

---

1) Der Reperkussionston kann nur in sprach-melodischer Beziehung, aber nicht (wovon hier bloß die Rede ist) in seiner Eigenschaft als Kadenzierungsstufe, als bevorzugter etwa im Sinn einer Dominante angesehen werden: das Zusammentreffen beider, an sich völlig inkommensurabler Begriffe auf der fünften Stufe ist ein durchaus zufälliges, was schon daraus erhellt, daß der Reperkussionston aus der Natur der anatomisch-physiologisch bedingten Sprachmelodie heraus zwar in den meisten Kirchentönen auf der fünften, in einem Fall aber auf der sechsten Stufe steht; daß sein Zusammenfallen mit der Dominante in den übrigen Kirchentönen sich bei der harmonischen Deutung etwa der Troubadourweisen im Dominantsinne funktionell ausbeuten ließ, liegt auf der Hand, ist aber, wie gesagt, nicht von vornherein durch die Natur beider gegeben; sondern bedeutet erst die späte, obendrein sehr beschränkte Ausnützung eines Zufalls, der freilich den Betrachter leicht zu falschen Schlüssen verleiten könnte.

gekommen war[1]). Umgekehrt beweisen alle jene frühen Zeugnisse für das geübte »mollificare« in lydischen, für das »acuere« in äolischen und mixolydischen Stücken die bereits lebendige Empfindung gewisser Kreise und Zeitläufte für die Forderungen des harmonischen Bewußtseins.

Fassen wir also zusammen, was die Harmonisierung von kirchentonartlichen Melodien bedeutet[2]), so ergibt sie Akkordfolgen, die mit den Mitteln der Dur- und Mollkadenzen (ein anderes Material hat der europäischen Harmonik nie zu Gebote gestanden) von der Tonika am Anfang auf dem Umweg über die verschiedenen, kirchentonartlich festgelegten Stationen der Distinktionsschlüsse wieder zur Tonika in der Finalis (oder als Quintschluß in der Confinalis) zurückführt.

Hierzu sei ergänzend bemerkt, daß Dur und jonisch durchaus noch nicht miteinander identisch sind, wie man öfters in der Literatur (z. B. erst kürzlich wieder in Bernoulli's verdienstvoller Ausgabe der Jenaer Liederhandschrift) finden kann. Zwar stehen sich beide Geschlechter näher als sonst der Zwiespalt zwischen den »modernen« und den Kirchentonarten klafft, da ihnen beiden schon die gleiche Tonleiter eignet. Auch mag die offizielle Anerkennung des Jonischen als Kirchentonart letzten Endes durch die den damaligen Theoretikern schon bekannt gewordene Existenz des Durgedankens gefördert worden sein — ob aber eine Melodie dem jonischen oder dem Durgeschlecht angehört, wird erst bei der Betrachtung der Distinktionsschlüsse einhellig klar. Und sollten hier Zweifel entstehen, ob in einem Stücke mit der Finalis *C* (um Transpositionen zu vermeiden) eine Distinktion z. B. auf *E* als Terzschluß auf der Tonika oder als phrygisch, eine solche auf *D* als Quintschluß auf der Dominante oder als dorisch aufzufassen sei, so muß die Haltung der ganzen Melodie zur Entscheidung herangezogen werden: enthält sie viele Dreiklangszerlegungen und stellt die zweifelhafte Distinktion den einzigen Fall kirchentonartlicher Faktur unter sonst eindeutigen Halb- oder Trugschlüssen dar, so wird man die Melodie zu Dur rechnen und in diesem Sinn auch die fragliche Distinktion interpretieren dürfen; im andern Fall wird man sich eben für »jonisch« und eine kirchentonartliche Auffassung des zweifelhaften Schlusses entscheiden müssen[3]).

---

1) Für ihre Anwendung könnte man ihr Vorkommen in Tabulaturnotation anführen (ich denke z. B. an einen ganz leitto losen, vierstimmigen äolischen Satz in Agricola's Musica instrumentalis 1527), denn da die Tabulatur die realen Griffe selbst notieren will, dürfte man (wie Riemann in seinem Lexikon sub »Lautentabulatur« auch tut) voraussetzen, daß diese Griffe wirklich gespielt worden sind. Nun kann man aber bei Gerle, Neusidler u. a. deutlich verfolgen, daß sie oft ganz mechanisch Vokalvorlagen in Tabulatur umgeschrieben haben, ohne die dort fehlenden Akzidentien bei den Griffzeichen zu berücksichtigen: daher haben dann auch bei den Tabulaturen häufig die für die Mensuralschreibweise geltenden Gebräuche über die freie Ergänzung der Versetzungszeichen Geltung, und die absolute Beweiskraft der Tabulaturen für den damals beliebten Usus wird hinfällig.

2) Daß die, andern Oktavgattungen als denen der Dur- und Molltonleiter angehörenden Melodien sich meist zwanglos harmonisieren lassen, soll dabei garnicht geleugnet werden; so erscheint z. B. die lydische Tritonusstufe leicht als Terz der Wechseldominante, die große dorische Sexte als Terz einer Durunterdominante in Moll — Beziehungen, deren Benutzung z. B. die Brahms'sche Tonsprache viel von ihrem eigentümlich schönen und herben Kolorit verdankt.

3) Hieraus erhellt, daß die Klassifikation der Denkmäler selbst, wie später meine Versuche über die Tonartbestimmung von Minnesingermelodien zeigen werden, kaum Anspruch auf absolute Geltung wird machen können, zumal da viele alte Melodien von vornherein deutliche Zwitterbildungen (auch eine Form von »tonus mixtus«!)

Dies die musiktheoretische Seite des Problems. Wenden wir uns nun zu der historischen Betrachtungsweise, indem wir zunächst die Zeugnisse einiger Theoretiker für das frühe Vorkommen von Dur und Moll in der Volksmusik zusammenstellen. Seb. Bach war wohl einer der letzten, der viele seiner Mollstücke noch mit dorischer Vorzeichnung notiert hat, und ganz phrygische Stücke sind bei ihm schon selten. Zweihundert Jahre vor ihm war es anders — damals galten Dur und Moll als nur bei geringen Musikanten gebräuchlich, wie Glarean in seinem Dodekachordon schreibt: »Die gemeinen Geiger und Pfeifer modulieren sechs Tonarten, und zwar Jonisch, Hypojonisch, Lydisch, Hypolydisch, Mixolydisch und Hypomixolydisch in Ut, vier dagegen in Re, nämlich Dorisch, Hypodorisch, Äolisch und Hypoäolisch.«

Bedeutsamer und zahlreicher sind die Äußerungen der Theoretiker des 13. Jahrhs. Hatte Guido von Arezzo in seinen »Regulae rhythmicae« das musikalische Schaffen der weltlichen Sänger mit dem scharfen Satze abgefertigt: »Qui facit, quod non sapit, definitur bestia«, so fand er in dieser Auffassung zahlreiche Anhänger unter den kirchlichen Musikern, die teils mit vorsichtiger Zurückhaltung (wie Heinricus de Calcar), teils mit entschiedener Ablehnung (wie Elias Salomonis) zu den Besonderheiten der Volksmusik Stellung nahmen. Die schon von Augustin bezeugte Geringschätzung der Laienkunst (»posse histriones sine scientia musices satisfacere voluptati aurium popularium«) hatte zu der Anschauung geführt, daß die »ars« das ausschließliche Besitztum der Kleriker sei, während den Laien höchstens der »solus usus« zugestanden wurde. Einen etwas freundlicheren Standpunkt nimmt Engelbert von Admont ein, der den weltlichen Instrumentalisten wenigstens die ehrliche Bemühung, in den Besitz der »Kunst« zu gelangen, zugesteht, indem er sagt: »Melodicus modus est lyratorum et fistulatorum, qui similiter ex usu solo melodias tonales in lyris et fistulis et aliis instrumentis musicis contingunt et componunt, arti per naturam et usum quantum possunt appropinquantes«.

Gesteht Engelbert den Leyrern und Pfeifern mit dem Ausdruck »Melodias tonales« anscheinend den Gebrauch einer Tonart zu, so glaubt der in der Gesinnung zwar durchaus freigeistige, aber als theoretischer Schriftsteller doch noch mit scholastischen Begriffen operierende Johannes de Grocheo das System der Volksmusik nicht unter dem Begriff »Tonart« fassen zu können: »Denn durch die Tonart erkennen wir nicht die Volksmusik, wie z. B. die Cantilene, die Ductia und den Stantipes . . . (die Tonart der weltlichen und gemessenen, d. h. also rhythmischen, Musik) richtet sich aber weder nach den Regeln der Tonart, noch wird sie durch dieselbe gemessen; und wenn sie durch dieselbe gemessen wird, so nennt man das nicht Tonart und hat auch keinen Namen dafür«. Hier sieht man ganz deutlich, daß der Volksmusik des 13. Jahrhs. ein System zugrunde lag, für das innerhalb der kirchlichen Lehre kein Platz vorhanden war. Welcher Art dieses gewesen

---

zwischen beiden Prinzipien darstellen; wo aber die rein wissenschaftlichen, objektiven Kriterien den Betrachter im Stich zu lassen beginnen, wird er sich auch nach künstlerischen, subjektiven umsehen dürfen, um mit Hilfe beider ans Ziel zu kommen. Denn so gewiß man nicht mit den Mitteln der Hirnanatomie allein die Probleme der Psychologie wird bewältigen können, so sicher wird man auch das innerste Seelenleben von Kunstwerken nicht allein mit der Sonde philologischer Kritik aufzudecken vermögen, während umgekehrt die Ergebnisse künstlerischer Intuition sehr wohl imstande sein können, die Kunstwissenschaft zu fördern und zu befruchten.

ist, wird durch eine weitere Bemerkung des Johannes über die freie Einfügung von Akzidentien, die in der kirchlichen Tonkunst nicht üblich seien, klar — ein »Modernismus« übrigens nur in bezug auf die schriftliche Fixierung derselben, was einen viel älteren Gebrauch in praxi nicht ausschließt. Johannes sagt: »Die Musiker der neueren Richtung haben nun zum Aufschreiben von Zusammenklängen bei Stantipeden und Duktien noch etwas hinzugefügt, was sie falsa musica nannten. Sie lassen nämlich jene beiden Zeichen ♭ und ♮, welche in ♭ *fa* ♮ *mi* einen Ganzton und einen Halbton bezeichneten, auch bei allen andern Tönen dasselbe bedeuten, so daß sie da, wo ein Halbton war, jenes Intervall durch ♮ zu einem Ganzton erweitern, um eine gute Konsonanz oder Konkordanz hervorzubringen. In ähnlicher Weise verengern sie auch da, wo ein Ganzton gefunden wurde, jenes Intervall durch ♭ zu einem Halbton«. Es ist klar, daß sich diese allgemeine Anwendung der chromatischen Alteration gegen die vom Volk als fremdartig empfundene Diatonik der Kirchentonarten wendet, und das bedeutet letzten Endes nichts anderes, als was Glareans Zeugnis für das 16. Jahrh. belegt: die Anwendung von Dur und Moll. Ergänzend treten dazu die Ausführungen Adams v. Fulda am Ende des 15. Jahrhs., aus denen nach Riemanns scharfsinniger Interpretation (Handb. d. Mus.-Gesch. II, 1, S. 33ff.) ungefähr die gleiche Auffassung wie später die Glareans hervorgeht, daß sich alle Kirchentonarten unter den Rubriken Dur, Moll und Phrygisch unterbringen ließen — nur mit dem bedeutsamen Unterschiede, daß Adam diese Tendenz glaubt von seinem Standpunkt als Kirchenmusiker aus auch selber vertreten zu können, während Glarean sie nur den »gemeinen Pfeifern und Geigern« unterstellt.

Völlig auf die Seite der volkstümlichen Anschauung stellt sich Marchettus von Padua, der schon 1274 in seinem Lucidarium (Tractat 8, cap 4) behauptet, die Durtonleiter sei überhaupt die einzig natürliche: »Est namque naturalis cantus ille, qui in omni quarta coniunctione sonorum semper diatesseron habet, nec umquam potest aliter naturaliter reperiri. Naturalis enim ab hoc dicitur eo, quod naturaliter vox humana in omni quarta voce sive inter quatuor voces semper proferre semitonium delectatur«. Das heißt mit andern Worten: das natürliche Gefühl verlange in jedem Tetrachord einen Leitton. Diese Freigeisterei scheint man allerdings auf kirchlicher Seite dem Marchettus arg verdacht zu haben, denn Prosdocimus de Beldemandis sagt 1410 von ihm »er sei nur ein einfacher Praktiker, der von der theoretischen Musik gar nichts verstehe, obgleich er in der Selbsttäuschung lebte, daß er sie auf das vollkommenste verstünde, und sich daher anmaße etwas zu unternehmen, worin er gänzlich unwissend sei«.

Diese Zeugnisse der Theoretiker würden sich unschwer vermehren lassen; doch betrachten wir lieber die Denkmäler selbst, und zwar in zwei Gruppen gesondert: auf der einen Seite die Troubadour- und Minnesingermelodien, auf der andern die rein instrumentalen Stücke und die ihnen nahe verwandten Volkslieder und Tanzweisen.

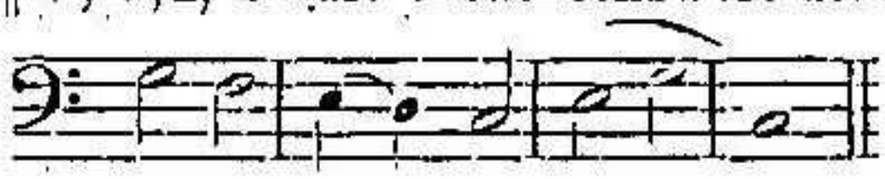
Unter den Weisen der Troubadoure scheinen nun solche von ausgesprochenem Durcharakter außerordentlich selten zu sein — offenbar hat sich die Produktion sehr eng an die kirchliche Kunst der Zeit angeschlossen; so habe ich unter achtzehn mir von Joh. Wolf vorgelegten Weisen der bedeutendsten Sänger nur zwei gefunden, die sich als Durmelodien interpretieren lassen: »Lors quant ie voi« von Perni Dancicourt (bei dem allerdings, ähnlich wie bei dem Lied

»Si plus se plait« von Blondiaux de Nesle, statt auf *C*dur mit lauter Halbschlüssen ebensogut auf *G* mixolydisch geschlossen werden kann) und ein anonymes »Geidifer par courtoisie« (Rom. Reg. lat. 1490), wo die *G*dur-Tonalität nicht nur durch die Distinktionsschlüsse, sondern auch durch Dreiklangsmelodik deutlich ausgeprägt erscheint.

Ein für die Verbreitung von Dur und Moll günstigeres Resultat ergibt eine Untersuchung der deutschen Singweisen.

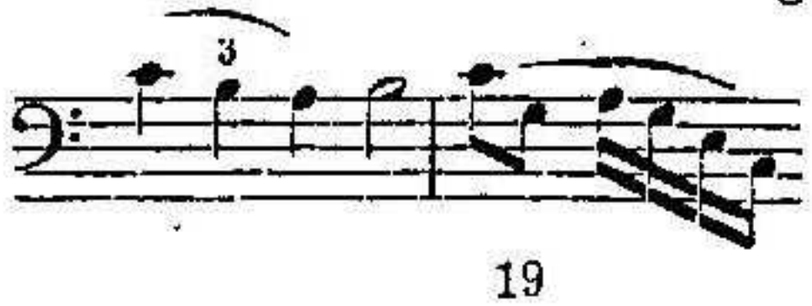
Bernoulli hat in seiner Ausgabe der Jenaer Liederhandschrift, die hauptsächlich für die Melodien der deutschen Minnesinger in Betracht kommt, in sehr dankenswerter Weise die Tonarten zu eruieren gesucht, und in der angehängten Abhandlung begründet, weshalb seine Zählung mit derjenigen R. v. Liliencron's nicht übereinstimmt. Wenn eine von mir versuchte Statistik sich mit jenen früheren ebenfalls nicht deckt, so kommt es daher, weil Bernoulli eine Unterscheidung von Dur und Jonisch nicht vornimmt, sondern beide unter der Rubrik Jonisch begreift. Es würde zu weit führen, wollten wir hier auch noch die äolischen und dorischen Melodien auf ihre Stellung zum modernen Mollgeschlecht hin untersuchen — wir müssen uns darauf beschränken, unter den als jonisch, hypojonisch, lydisch und mixolydisch bezeichneten Liedern diejenigen zu betrachten, denen deutlich Durcharakter innewohnt. Als entscheidende Kriterien für Dur werden nach unserer früheren musiktheoretischen Definition (abgesehen von der deutlichen Ausprägung der jonischen Tonleiter) die Distinktionen auf den Hauptdreiklängen und dreiklangsmäßige Melodiebildungen zu gelten haben, da natürlich das deutlichste Erkennungszeichen, die Harmonisierung, bei diesen noch unbegleiteten Monodien fehlt. Unter diesen Gesichtspunkten mögen 18 Melodien als in Betracht kommend kurz Revue passieren, von denen bei mindestens zwölfen die Durtonart für mich ganz sicher ausgeprägt ist. Doch sei hierzu nochmals einschränkend bemerkt, daß die von mir versuchte harmonische Ausdeutung von nur melodisch überlieferten Stücken zu beträchtlichem Teil dem subjektiven Empfinden Raum gewährt, also durchaus nicht überschätzt werden darf.

1. IV, 1 (Meister Kelyn) »Eyn koninc in syme troume sach«, Distinktionen V, I :‖ V, V, I, *C*dur. Beachtenswert die Dreiklangsbildung an den Stollenschlüssen:

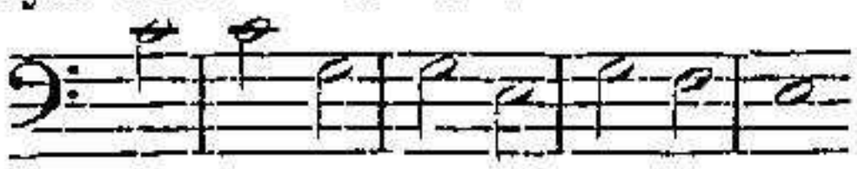


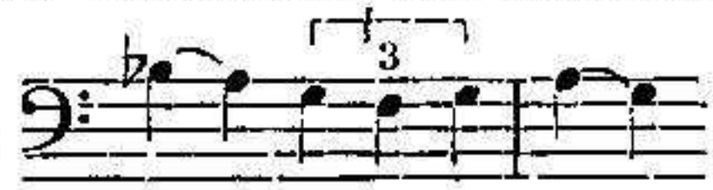
2. IV, 14 (Meister Kelyn) »Ez ist vil maniger herre«, Distinktionen V, I :‖ V, I, *C*dur. An einer einzigen Stelle könnte man den Einschlag eines nach *F* transponierten Mixolydisch annehmen; doch dürfte hier das ♭ rotundum im Sinn einer Dominantseptime zur Unterdominante in der *C*dur-Tonalität zu verstehen sein:

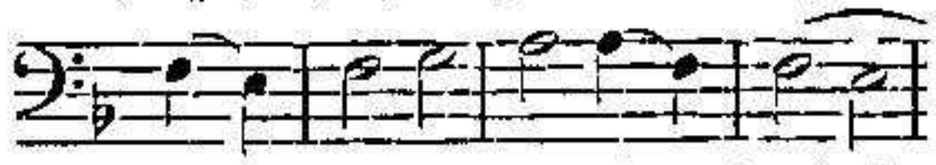
3. V, 3 (Meister Zilies von Seyne) »Eyn kvpfer so vurguldet was«, Distinktionen V, I :‖ I, I, I, I, *C*dur. Die viermal gleiche Kadenz im Abgesang zeigt allerdings, bis zu welcher Verflachung vom rein musikalischen Standpunkt der Durgedanke der umfassenderen Kadenzierungsweise der Kirchentonarten gegenüber führen kann. Zu beachten sind die wahrscheinlich instrumental gemeinten Fiorituren an zwei Stollenzäsuren:



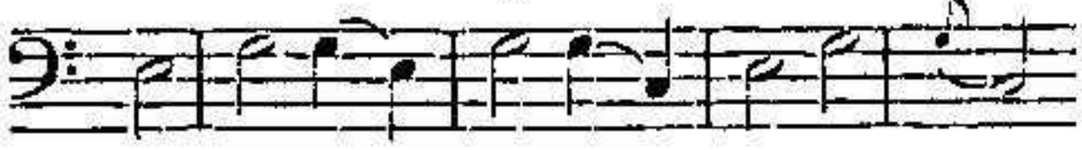
VII, 1 (Robyn) »Nieman tzu vro sol prysen« ist eins der zweifelhaften Stücke. Bernoulli nennt es lydisch (bzw. jonisch transponiert). Schon die Distinktionen V, III :‖ V, V, III weichen ab, wenn man in denen der dritten Stufe nicht Terzschlüsse auf der Tonika sehen will. Der *F*-lydischen Quarte *h* steht ebenso oft das *F*-jonische *b* entgegen. Für Dur spricht eine Bildung wie

4. IX, 1 (Spervogel) »Swa eyn vrivnt dem andern vrivnde«, *C*dur. Die dreimal vorkommende Phrase  zeigt schon durch die Ähnlichkeit mit dem vorigen Notenbeispiel, daß die Distinktion eher als Terzschluß auf der Tonika denn als phrygischer Schluss aufzufassen sein wird.

X, 10 (Hellevivr) »In diser wise das erste liet« bezeichnet der Herausgeber als hypojonisch. Stellen wie das zweimalige  verraten allerdings zu sehr den Einschlag von *C* mixolydisch, als daß man die Weise der *C*dur-Tonart zuweisen dürfte.

5. XV, 14 (Der Unvurzaghete) »Der koninc rodolp«, schon dem Text nach ein echtes Spielmannslied, *F*dur. Kadenzen V, I :‖ I, V, V, VII, I. Die Distinktion VII ist deutlich Terzschluß auf V: 

XXI, 61 (Meister Rumelant) »Ob aller mynne mynnen kraft«, hypoionisch; I V I :‖ I, IV, I ist wegen der mehrfachen *b* kaum als *C*dur anzusprechen; auch fehlen die volkstümlichen Dreiklangsbildungen fast ganz.

6. XXIII, 48 (Meister Vriderich v. Sunnenburc) »Eyn richer kuninc« ist ein echtes *C*dur-Lied mit Quintschluß; Distinktionen I, V :‖ V, I, V, V. Echt volkstümlich der Beginn des Abgesangs: 

7. XXIV, 11 (Wizlav) »Saghe an, du boser man«. Distinktionen I, I :‖ I, I, I, I; *F*dur, aber wie die Ziffern zeigen, die denkbar schlimmste Verflachung. Die Weise enthält mehrfach Dreiklangsfiguren.

Nr. 26 des gleichen Dichters ist in der Tat mit keinem Kirchenton identifizierbar — am ehesten noch mit hypojonisch. Fast ganz syllabisch deklamiert, erinnert das Lied an die Abzählweisen der Kinder. Man könnte von einem Reperkussionston erst auf der Quinte, dann der Terz, dann der Tonika, zuletzt wieder der Terz, sprechen. Vielleicht *C*dur, am Ende der Stollen eine Ausweichung nach *F*dur.

In Nr. 35 ist der Abgesang zwar offensichtlich *C*dur, die Stollen aber können trotz des jonischen Schlusses wohl nur schwer dazu gerechnet werden.

XXV, 36 (Der Mysnere) ist eher als ein modifiziertes Lydisch, denn als Dur anzusehen.

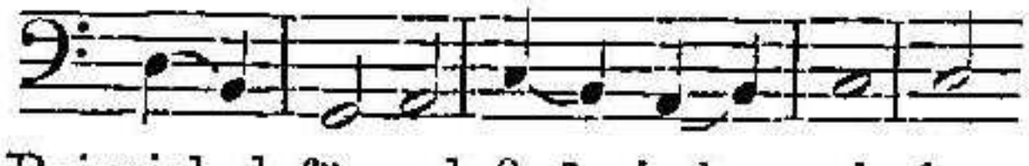
8. XXV, 48 (von demselben) »Got ist gewaltich«, Distinktionen V, I :‖ V, I V, I, sicher *F*dur.

Nr. 71 des gleichen Dichters stellt ein Mittelding zwischen Lydisch und *F*dur dar. Hier kommt es eben darauf an, wie oft man das *h* in *b* »mollifiziert«.

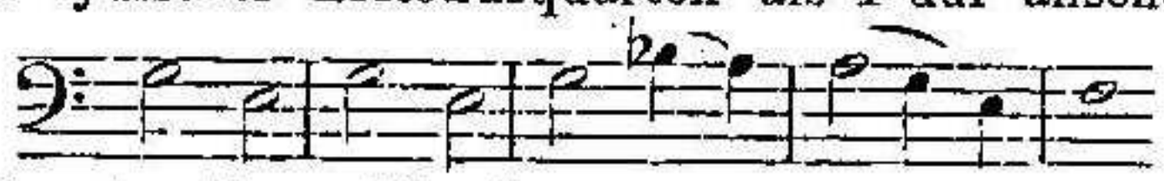
9. XXV, 73 (von dems.) »Daz sanc daz hoeste sy«, V, I ‖ I V V I, *C*dur.

10. XXV, 90 (von dems.) »Almechtich got«, Kadenzen V V V I I ‖ V V I I, deutliche Dreiklangsbildungen: *C*dur.

11. XXV, 108 (von dems.) »Kund ich nu vnderscheiden wol«, V, I, I ‖ V ‖ V, I, I, *C*dur. Beachtenswert ist in der Melodie das deutliche Hervortreten des Dominantdreiklangs an den Hauptzäsuren:



Ein deutliches Beispiel dafür, daß jonisch noch lange nicht mit »Dur« gleichzusetzen ist, zeigt XXVII, 54 (Vrowenlop) in einem *C*jonischen Lied mit eingestreuten Kadenzen auf *d* dorisch. Ebenso ist Nr. 81 des gleichen Dichters jonisch, und man ließe sich den Anfang mit den Kadenzen V, I, V, I, V, I, gern als *C*dur gefallen, wenn dann nicht wieder recht kirchentonartliche Melodiefortschreitungen mit *b* folgten.

Bei XXVIII, 1 (Meister Poppe) »O hoer vnde starker« könnte man die Stollen trotz einiger lydischer Tritonusquarten als *F*dur ansehen, zumal da eine Wendung wie  stark an die Zerlegung des Dominantseptimenakkords gemahnt. Der Abgesang mit seinen stark dorischen Partien zeugt jedoch für Lydisch.

12. XXIX, 1 (Herman Damen) »Het ich al der werlde hulde« mit den Distinktionen V ‖ I, V und mehrfachen Dreiklangsbildungen ist deutlich *F*dur.

Daß sich unter den 78 Melodien der Jenaer Liederhandschrift nach dieser Schätzung nur zwölf ausgesprochene Durweisen befinden, mag zunächst etwas enttäuschen, aber Burdach[1]) weist darauf hin, daß zwischen den Spruchgedichten und den eigentlichen Minneliedern ein wesentlicher musikalischer Unterschied anzunehmen sei: unter den letzteren, die dem Volksliede und dem Volksempfinden überhaupt viel näher stehen, finden sich die ausgeprägtesten Durmelodien — Burdach erinnert an das in reinstem *F*dur stehende Witzlawlied »Loüber rîsen von den böumen« (HMS IV, 816b u. 859), während bei den Spruchgedichten, zu denen die Mehrzahl der Jenaer Liedweisen zählt, die kirchentonartlichen Melodien überwiegen.

Nun hat R. v. Liliencron (in Paul, Grundr. der germ. Ph.) die Ansicht vertreten, die kirchentonartlichen Weisen stellten durchweg den älteren und eigentlich allein kunstgemäßen Musikstandpunkt der Minnesinger dar, die Durmelodien dagegen seien jüngeren Ursprungs und bedeuteten eine allmählich erwachende Hinneigung zum Vulgärgeschmack. Dabei ist zu beachten, daß Liliencron der Hinzufügung von Akzidentalen recht ablehnend gegenübersteht, so daß für ihn manche Lieder noch als lydisch gelten, bei denen Bernoulli schon mit Recht die jonische Fassung herstellt. Zwar scheint Bernoulli insofern noch auf Liliencron's Standpunkt zu stehen, als auch er im »Jonischen« (man sagt wohl besser »Dur«) einen späten Schößling aus dem Stamme der Kirchentonarten erblickt; aber mit Recht spricht er von einem

1) Burdach, Reimar der Alte u. Walter v. d. Vogelweide, S. 174—182.

»möglichen Werdeprozeß der jonischen Tonart« während des 13. Jahrhs. nur mit größter Vorsicht und Zurückhaltung.

Der Liliencron'schen Datierung der »jonischen« Weisen als einer jüngeren Erscheinung dürfte entgegenstehen, daß das vielleicht ausgeprägteste Durlied der ganzen Sammlung gerade dem ältesten Dichter, Spervogel, angehört. Zwar macht Bernoulli Zweifel geltend, ob Wort und Weise hier ursprünglich zusammengehörten und möchte für die Melodie wegen ihrer kunstloseren Gliederung ein geringeres Alter ansetzen. Dagegen ließe sich einwenden, daß doch Primitivität eher als ein Merkmal höheren Alters gelten darf; und falls Wort und Weise wirklich nicht füreinander bestimmt gewesen sind, so zeigt das Beispiel der alten Überschriften »Modus Ottinc«, »Modus Liebinc« und »Modus Carelmanninc« bei den Wolfenbüttler und Cambridger Liedern, daß ebensogut die Weise älter sein konnte als das Gedicht.

Daß übrigens Durlieder gerade bei den kunstlosen, d. h. dem Volksusus näherstehenden Minnesängern überwiegen, zeigt neben Witzlaw besonders deutlich der allerdings späte Mülich v. Prag, welcher Dreiklangsbildungen und durmäßige Distinktionen viel stärker benutzt als der kunstreichere Oswald v. Wolkenstein.

Wesentlich für den Durcharakter der eigentlich volkstümlichen Minnelyrik dürfte ins Gewicht fallen, was wir über die Begleitung der Melodien erfahren. Da scheint eine Glosse von Burdach (a. a. O. S. 176) wichtig zu sein, die von musikalischer Seite merkwürdig außer acht gelassen worden ist. Neidhart von Reuenthal sagt (83, [28] ff.): »[Die wîse] ist sô künstelôs beide an worten und an rîme, daz mans ninder singen tar ze terze noch ze prîme«. Dazu sagt nun Burdach: »Prîme und terze werden von Lexer's Handwörterbuch und von Bartsch im Glossar zu den Liederdichtern an dieser Stelle als die erste Stunde (6 Uhr morgens) und die dritte (8 Uhr morgens) am Tage erklärt. Aber diese Erklärung ist ganz unmöglich: weder sang man morgens früh Neidhart's Lieder (vielmehr zur None: 16, [37]), noch hat die Erwähnung der Zeit überhaupt Sinn, wo von der äußeren Kunstform in metrischer und musikalischer Beziehung die Rede ist. Ich halte terze und prîme für die musikalischen Intervalle und betrachte die ganze Stelle als ein wichtiges Zeugnis für die Unabhängigkeit der Volksmusik von der Theorie der geistlichen Kunstmusik in harmonischer Beziehung. Das Lied fällt in die letzte Zeit von Neidhart's Dichten, aber wohl spätestens in den Winter 1236-37. Es sollte entweder einstimmig im Einklang (ze prîme) oder zweistimmig gesungen werden so, daß die begleitende Stimme sich im Terzintervall zu der Grundmelodie bewegt (ze terze), aber Neidhart fürchtet, es möchte für beides zu kunstlos sein.«

Dazu vergleiche man neben einer Erwähnung des Organums im Ysengrien (vgl. Bellermann, Über die Entw. d. mehrst. Musik 1867) einen Ausspruch Gottfrieds von Straßburg, der von Walters Lyrik sagt: »Wie spähe's organieret!« — daß damit wirklich Zweistimmigkeit nach Art eines volkstümlichen Organums gemeint sei, darf man mit Burdach getrost annehmen.

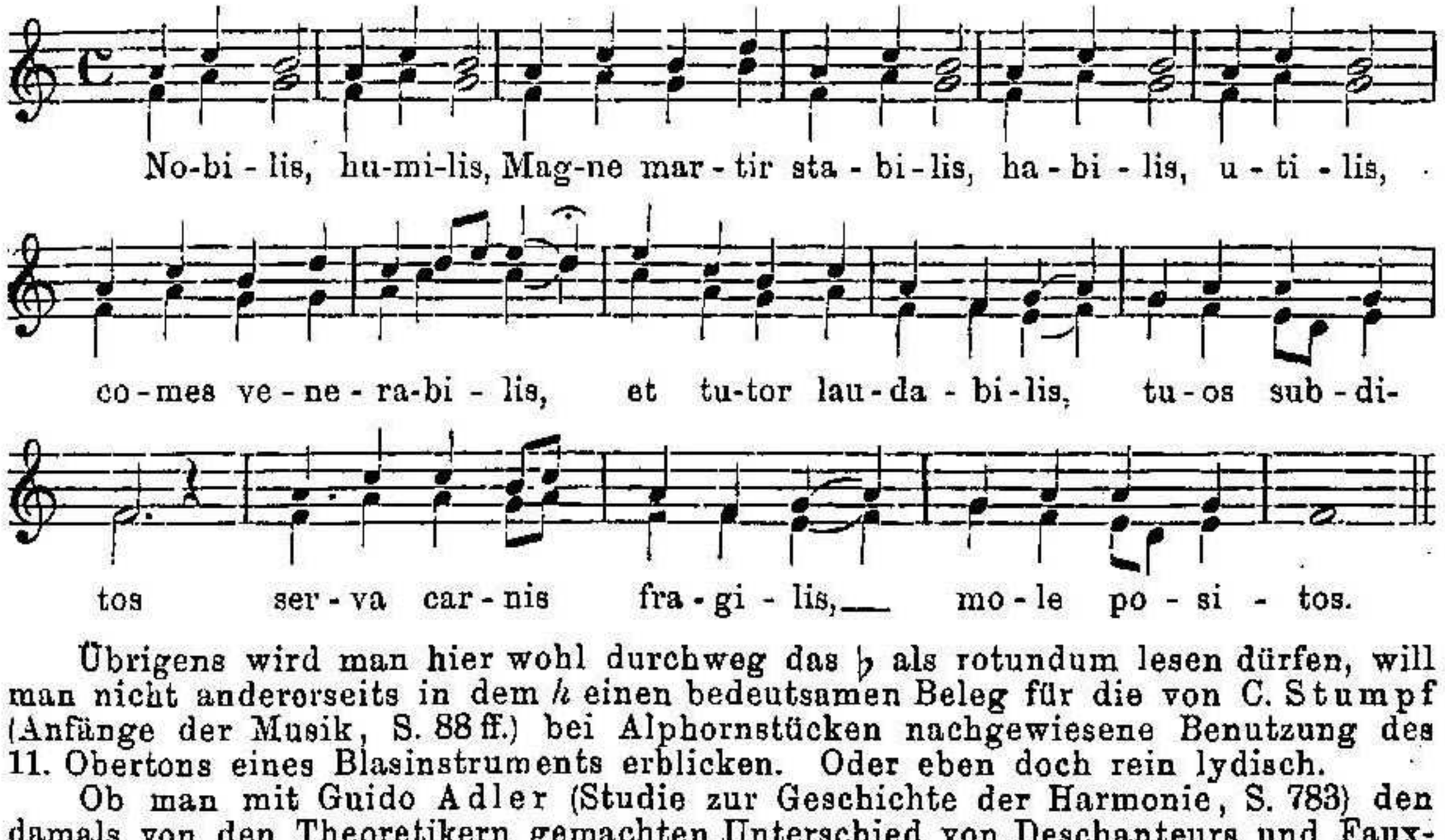
Daß diese Art der Begleitung, die vermutlich instrumental ausgeführt wurde, der damaligen Kirchenmusik durchaus fremd gewesen sei, wie Burdach des weitern ausführt, ist allerdings nicht richtig, denn es handelt sich anscheinend um den sogenannten Terzgymel (Cantus gemellus), den die Theoretiker Elias Salomonis (Gerbert III, 60), Coussemaker's Anonymus IV und Walter Odington im 13. Jahrh. kennen, der aber auch noch am Ende des

14. Jahrhs. bei den Fauxbourdonspezialisten Chilston und Power eine Rolle spielt (vgl. Riemann's Handb.)[1]). Daß es sich bei dieser Manier um einen weitverbreiteten Volksusus handelt, wird auch durch eine böhmische Quelle belegt; die Königsaaler Chronik des 13. Jahrhs. erzählt, es sei beim Volk allgemein üblich, auf Tanzböden und Märkten zweistimmig in Sexten zu singen: »Cantus fractis vocibus per semitonium et diapente modulatus olim tantum de perfectis musicis usitatus, iam in coreis ubique resonat et plateis a laicis«. (Zitat nach Zdeněk Nejedlý, Sammelb. IMG VII, 47.) Daß der Chronist sich hier auf einen älteren kirchlichen Gebrauch beruft (»de perfectis musicis usitatus«), fällt nicht allzusehr ins Gewicht, denn nach V. Lederer[2]) hatte die Kirchenmusik ihrerseits Fauxbourdon und Treblesight wieder aus dem Schatz keltischer und nordgermanischer Volkskunst empfangen.

Eine gleich ausführliche Behandlung der französischen Liedweisen würde hier zu weit führen. Man braucht nur die zwei anmutigen *F*dur-Melodien Guillaumes de Machault »Dame a vous sans retollir« und »J'aime la flour« anzusehen, die Ambros[3] II, 251 abdruckt, und sich an die Liedweisen in dem Singspiel »Robin et Marion« von Adam de la Hale zu erinnern, z. B.

---

1) Ein sehr frappanter Beleg für die Behauptung des Giraldus Cambrensis, daß diese Technik den Engländern von den Dänen und Norwegern übermacht worden sei, ist neuerdings durch eine norwegische Publikation zutage gefördert worden: »Tvo Norrøne Latiniske Kvaedo med Melodiar utgjevne fraa Codex Upsalensis C 233 av Oluf Kolsrud og Georg Reiss. Kristiania 1913«. Die dem Ende des 13. Jahrh. angehörende Quelle stammt von der Inselgruppe der Orcaden, die seit Jahrhunderten dem norwegischen Kulturkreis angehört hatten, und enthält ein vollständig in Terzen geschriebenes Lied, das sich in der melodischen und harmonischen Haltung als volkstümliches Kirchenlied ausweist:



Übrigens wird man hier wohl durchweg das ♭ als rotundum lesen dürfen, will man nicht andererseits in dem *h* einen bedeutsamen Beleg für die von C. Stumpf (Anfänge der Musik, S. 88 ff.) bei Alphornstücken nachgewiesene Benutzung des 11. Obertons eines Blasinstruments erblicken. Oder eben doch rein lydisch.

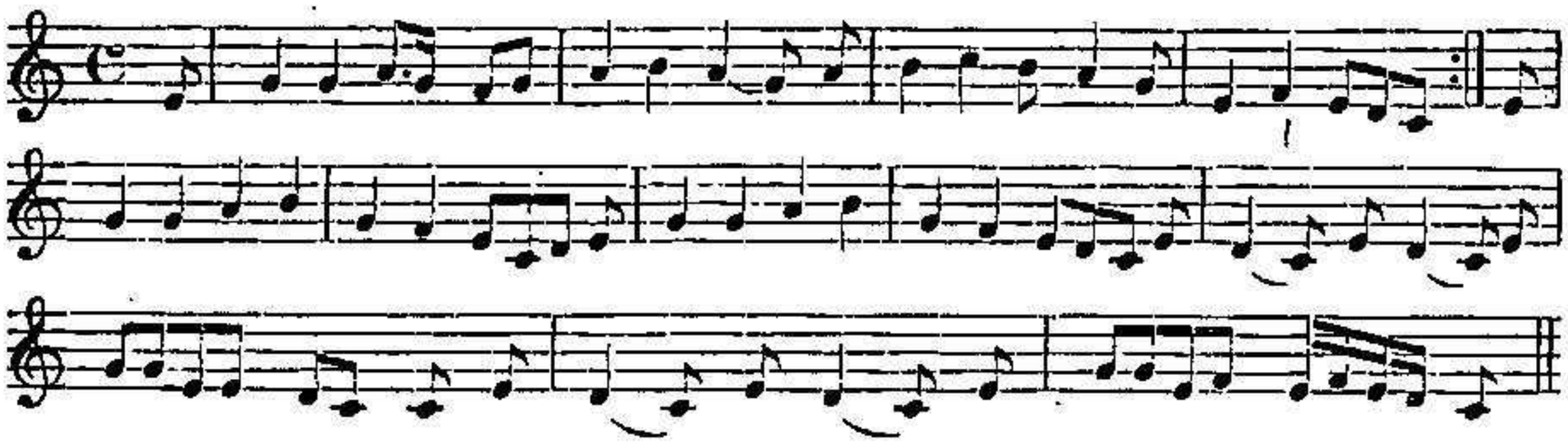
Ob man mit Guido Adler (Studie zur Geschichte der Harmonie, S. 783) den damals von den Theoretikern gemachten Unterschied von Deschanteurs und Fauxbourdoneurs als Vertretern einmal des kontrapunktierenden, dann des harmonisierenden Prinzips wird sehen dürfen, müßte wohl von neuem nachgeprüft werden: mögen auch die Wurzeln beider Begleitungsarten recht verschiedenartige sein — in der Praxis erscheinen beide eher als verschieden weit entwickelte Standpunkte eines und desselben Prozesses.

2) Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst I, 1906.

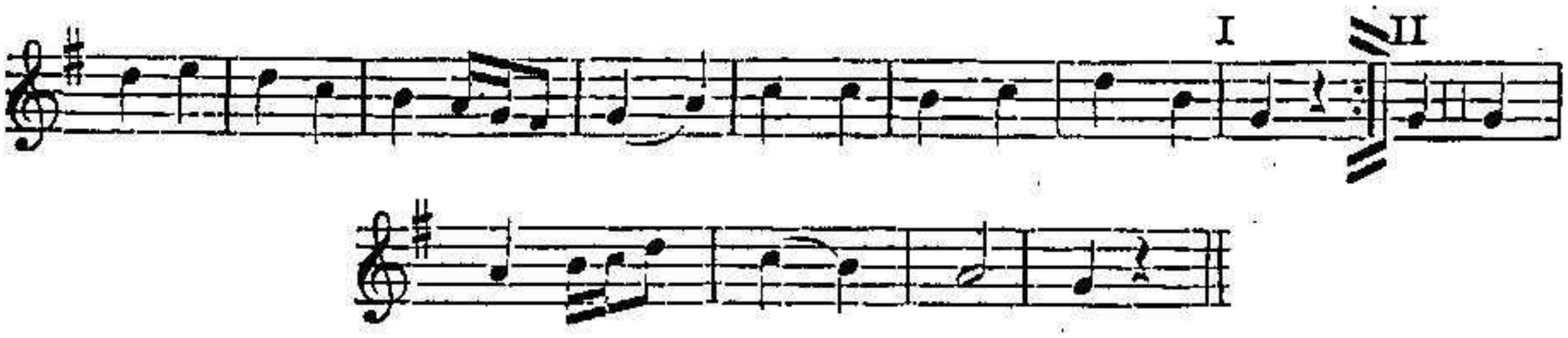
an das allerliebste Volksliedchen »Robin m'aime, Robin m'a«, dessen Melodie schon im 13. Jahrh. sogar bis nach Bayern durch Spielleute getragen worden zu sein scheint[1]), um zu erkennen, daß in den höfischen Kreisen Frankreichs Durmelodien genau so im Schwange gewesen sind, wie bei den deutschen Minnesingern.

Aber bereits hundert Jahre vor Guillaume, auf den ja schon die Einflüsse der Florentiner »Ars nova« gewirkt hatten, lassen sich in Frankreich, wenn wir nicht gar schon in Notker's Quintenstimmung der Saiteninstrumente (Gerbert I, 96 b) ein flüchtiges Auftauchen des Durgedankens sehen wollen, ausgeprägte Durmelodien nachweisen, wenn wir auf das Gebiet der Instrumentalmusik übergehen.

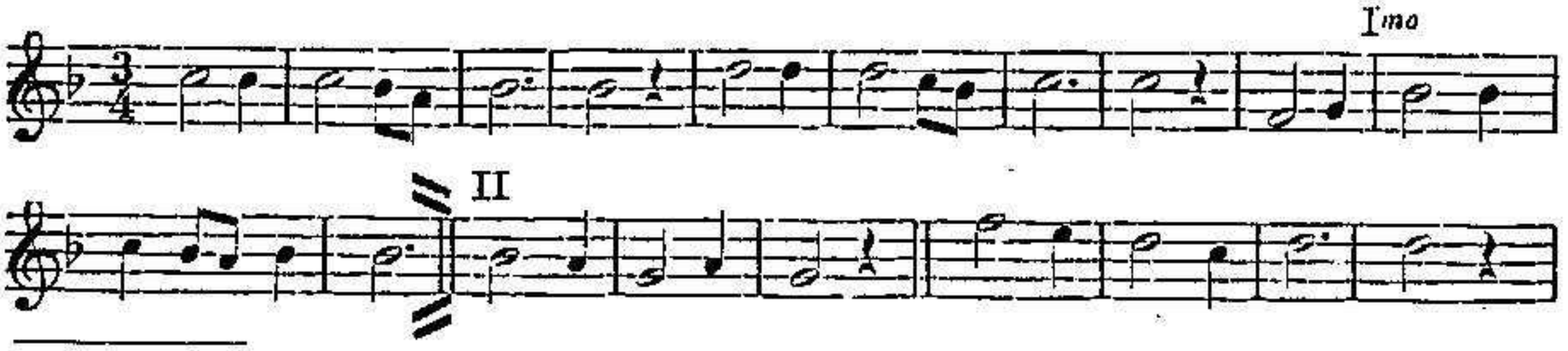
Gleich das älteste bisher bekannt gewordene Instrumentalstück, welchem Rambault de Vaqueiras den entzückenden Text »Kalenda maya« untergelegt hat, steht im reinsten *C*dur (Ende des 12. Jahrhs.).



Sodann sei an die als Unikum bekannte Rezitationsmelodie zu der Novelle »Aucassin und Nicolette« aus dem Anfang des 13. Jahrhs. erinnert; die letzte Zeile steht zwar im Original um eine Quinte tiefer, doch fällt die Phrase dadurch derartig aus der Stimmlage der übrigen Melodie daß ich auf jeden Fall das Fehlen eines Schlüssels annehmen möchte und folgende Fassung als die ursprüngliche betrachte:



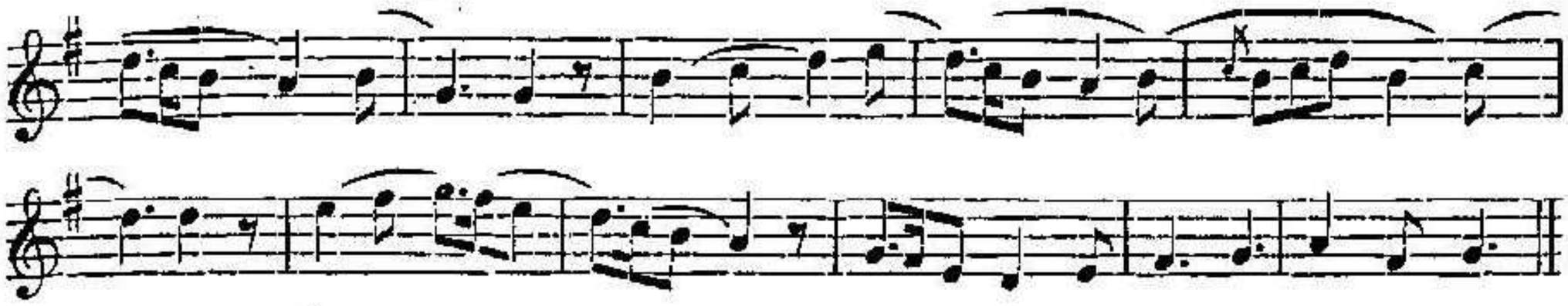
Hierzu tritt eine Tanzmelodie aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhs. (Paris, Bibl. nat. fond. franç. 844):



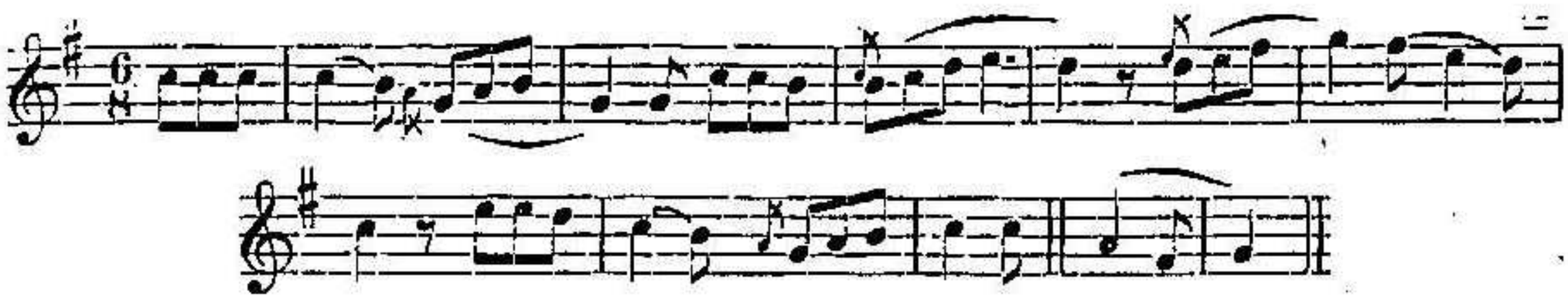
1) Das bekannte Liederbuch der Wandervögel »Der Zupfgeigenhansel« (10. Aufl. 1913) bringt die Melodie fast unverändert, S. 20, mit dem Text: »Kume, kum, geselle mîn« als »nach einer Blaubeurener Klosterhschr. d. 13. Jahrhs.«

Allerdings dürfte diese Weise eher zu »jonisch« denn zu Dur gehören, denn bei II liegt dorisch ebenso nahe wie ein Quintschluß auf der Dominante — der merkwürdige Septimensprung legt aber auch die Conjektur *f* für *g* nahe; auch der Schluß der I auf *b* wirkt recht kirchentonartlich, wenn man nicht die Dominantseptime oder gar ein Verschreibsel für den naheliegenden Tonikaterzschluß auf *a* annehmen will.

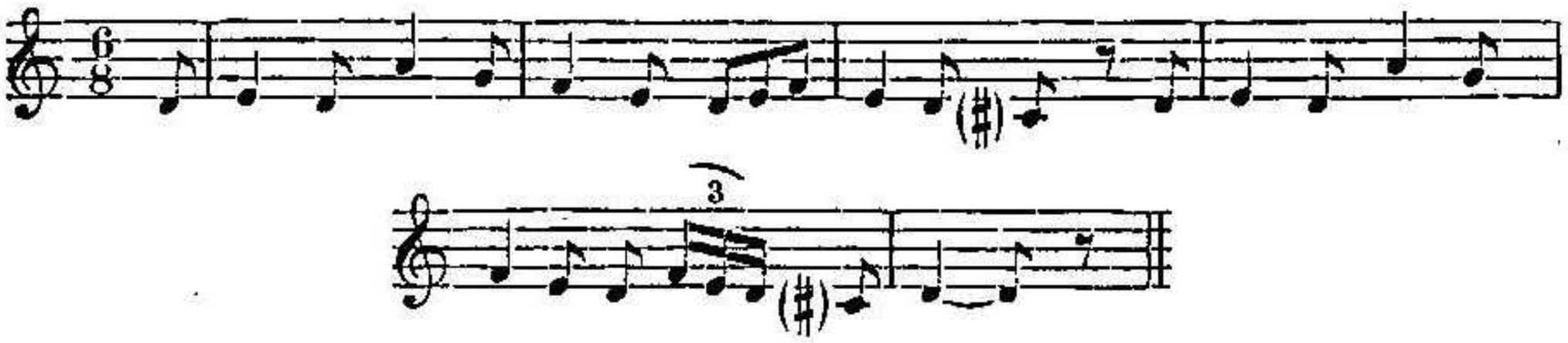
Ganz ausgesprochene Durmelodik findet sich dagegen mehrfach in den von Pierre Aubry herausgegebenen »Estampies et danses royales«, aus dem Anfang des 14. Jahrhs. Gleich der erste »punctus« der ersten Estampida lautet:



Ein anderer »punctus« lautet:



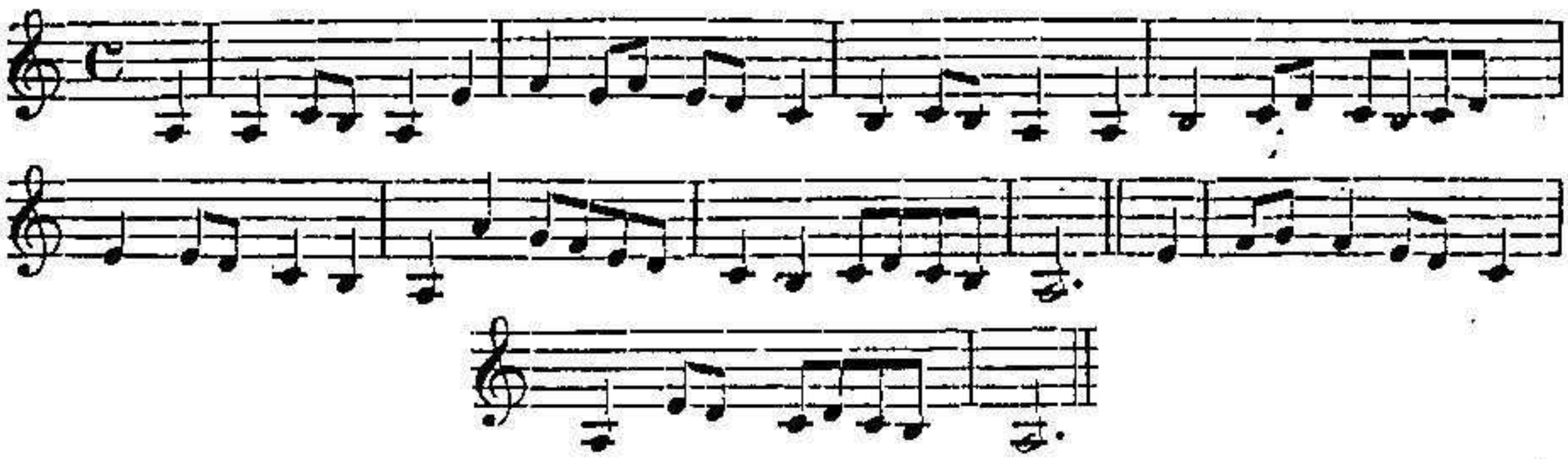
Stilistische Verwandtschaft mit diesen Weisen zeigt eine Mollmelodie »Cantilena de chorea« aus einem Manuskript des 13. Jahrhs. auf der Bibliothek zu Lille (Ambros[1] II, 242), deren lateinischer Text einer reinen Instrumentalweise nachträglich untergelegt worden sein dürfte:



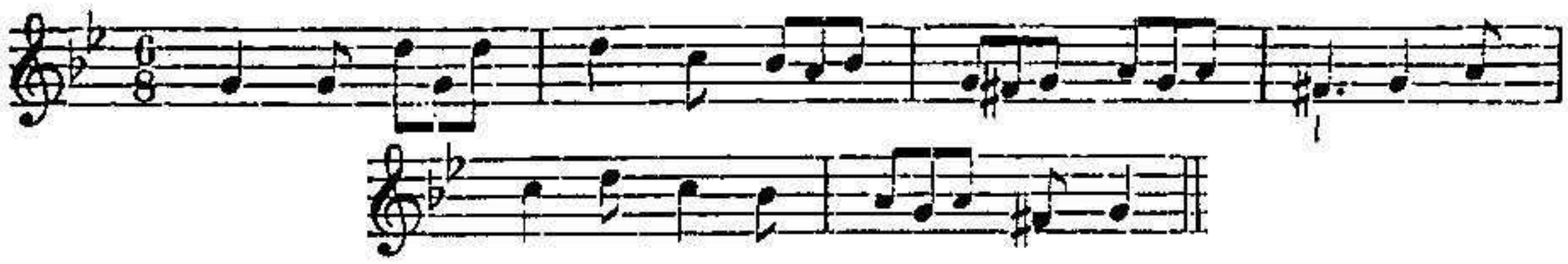
Das wäre ausgesprochene volkstümliche Mollmelodik lange vor dem später als Meßthema berühmt gewordenen Liede »L'omme armé«. — Daß auch Deutschland instrumentale Mollweisen kannte, beweist eine Florentiner Handschrift des 14. Jahrhs. (London, Br. Mus. Add. 29987)[1]), wo sich vier »Chançonete tedesche« als Tenöre finden. Die erste von ihnen ragt durch die außergewöhnlich schön geschwungene Melodielinie und den schwermütigen Ausdruck hervor:

---

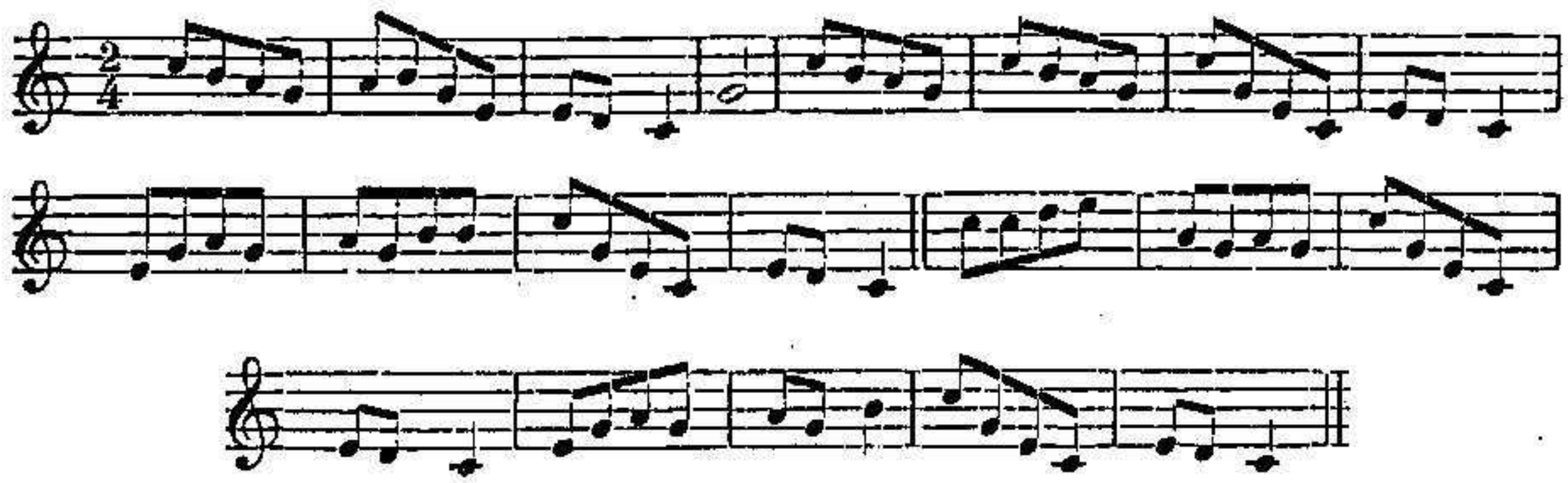
1) Die Einsicht in den Inhalt dieser Handschrift vedanke ich, wie auch sonst manche Anregung, der Güte von Johannes Wolf.



Zu dieser deutschen Instrumentalkanzone tritt ein italienischer *G* moll-Tanz des gleichen Manuskriptes, »Trotto« überschrieben, der ebenso wie ein gleichaltriger »Saltarello« durch mehrfache, offenbar instrumentale, Quintensprünge charakterisiert wird; der erste »Punctus clausus« lautet:

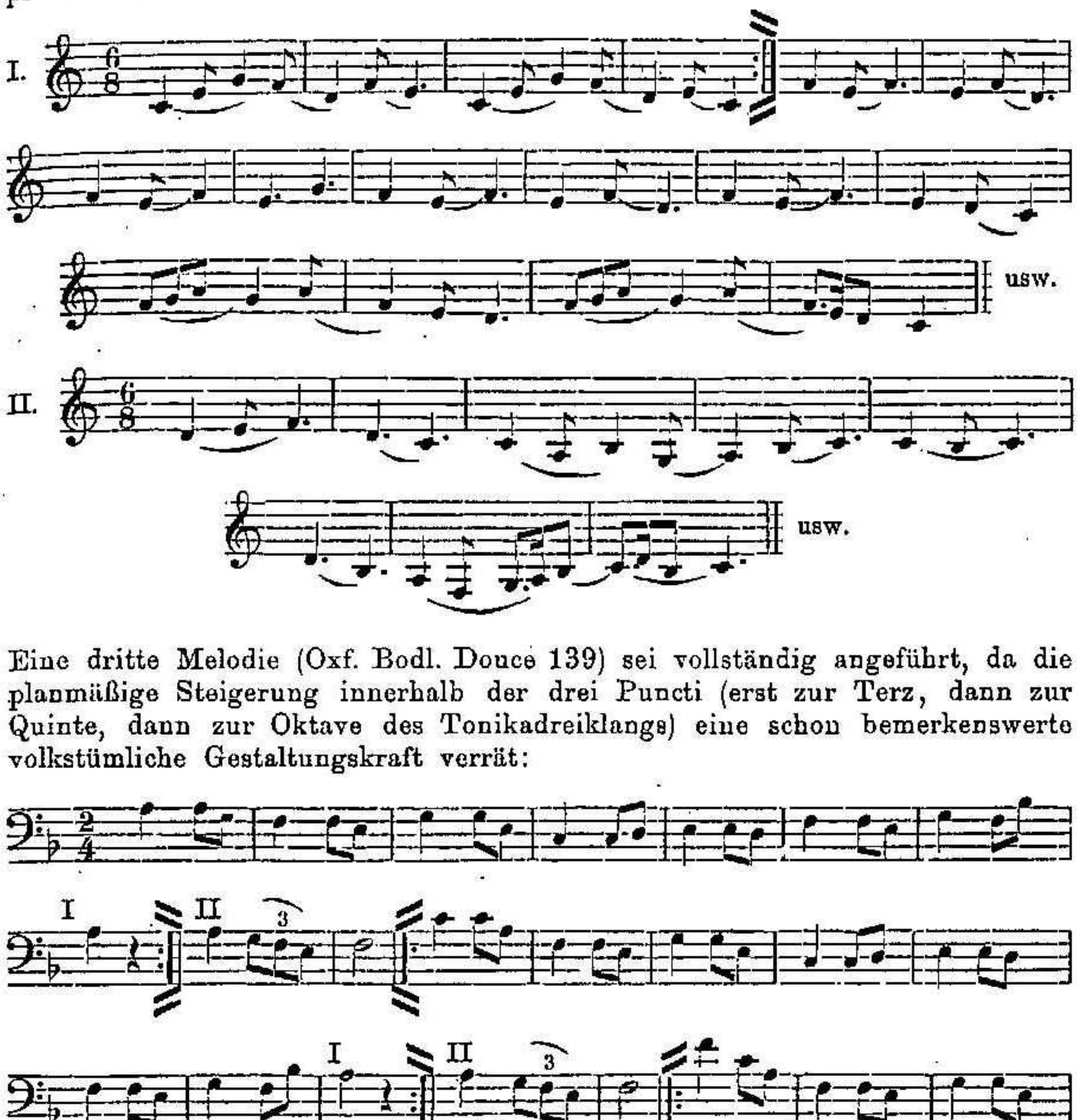


Zwei instrumentale Tanzmelodien des 14. Jahrhs. aus Böhmen zeigen deutlichen Durcharakter und lassen ihre Entstehung aus einem akkordischen Empfinden heraus durch das häufige Vorkommen gebrochener Dreiklänge erkennen. Der zweite von ihnen, »Caldy valdy« überschrieben, ist in dieser Hinsicht besonders auffällig (Sammelbd. d. IMG VII, 48):

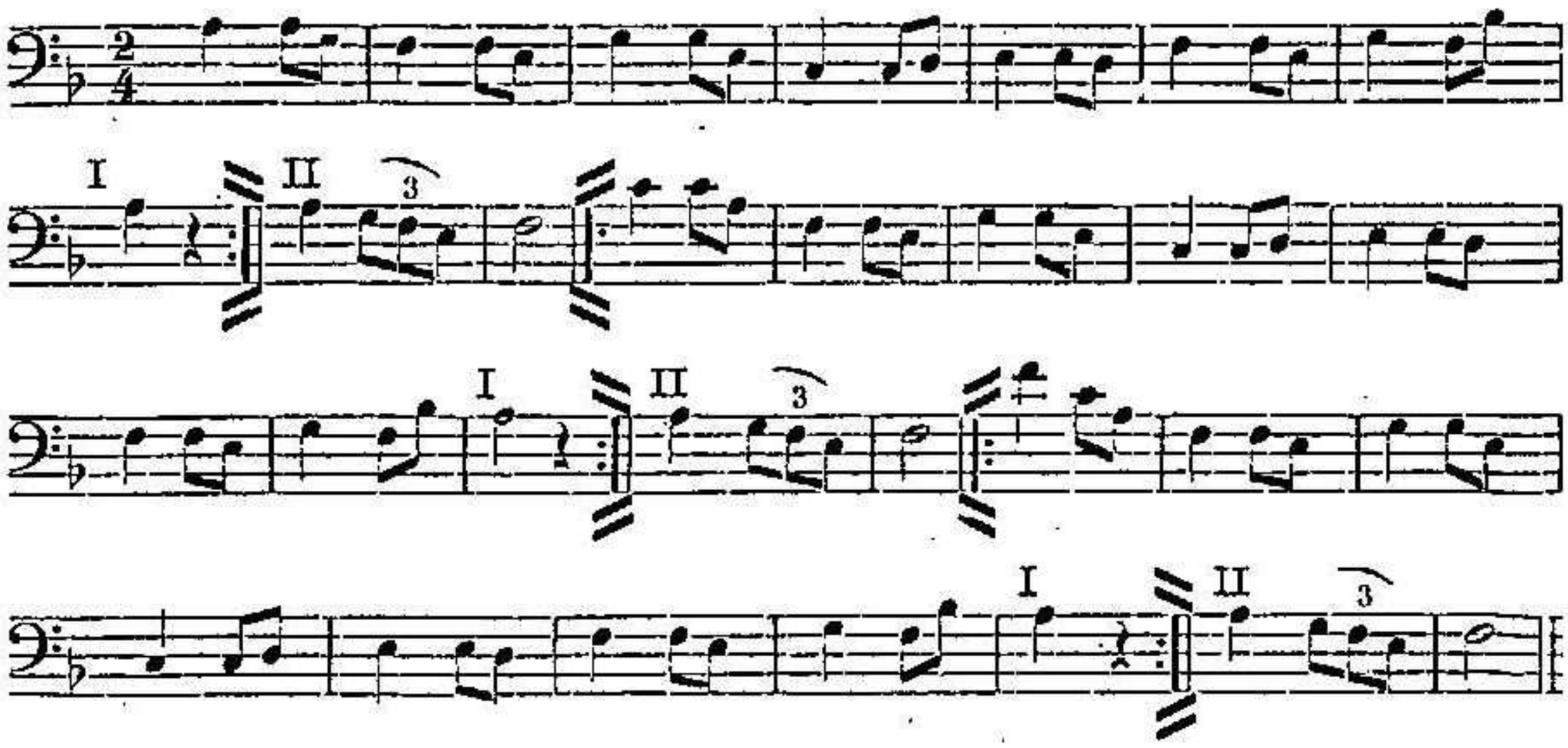


Wenden wir uns jetzt nach England, der Heimat des berühmten Sommerkanons, der bekanntlich in seinem reinen *F* dur einen so bedeutsamen Beleg für die von Giraldus Cambrensis behauptete volkstümliche Harmonik der Kelten und Nordgermanen darstellt. Es kommen für uns eine Reihe von Spielmannsweisen des 13. Jahrhs. in Betracht, in denen der »Tonus lascivus« ebenfalls durch Dreiklangsumspielungen deutlich zutage tritt. Drei von ihnen sind zweistimmig überliefert, was man für einen technischen Fortschritt gegenüber den Pariser Estampiden ansehen könnte — doch fragt es sich, ob man die französischen Tänze nicht vielleicht auch mit einem improvisierten Discantus vorgetragen hat; läßt doch Gottfried von Straßburg (Tristan Vers 17376) sogar die Singvögel ihre eigenen Melodien »diskantieren«. Die Zweistimmigkeit der englischen Tänze ist ziemlich primitiv: die eine Stimme stellt deutlich den Cantus firmus dar, gegen den mit geringer Selbständigkeit kontrapunktiert wird.

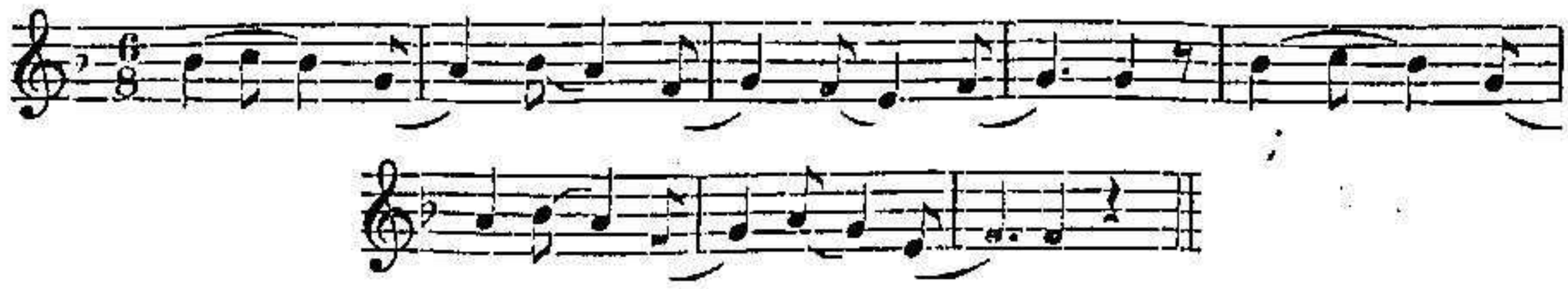
Man betrachte von zweien die Anfänge (faksimiliert bei Wooldridge, Early english Harmony, Tafel 18 ff.). An sich musikalisch anspruchslos, besitzen sie eine merkwürdig belebende rhythmische Kraft, und ihre Melodik ist äußerst ohrenfällig, was sie für den Volksgebrauch natürlich besonders prädestiniert hat.



Eine dritte Melodie (Oxf. Bodl. Douce 139) sei vollständig angeführt, da die planmäßige Steigerung innerhalb der drei Puncti (erst zur Terz, dann zur Quinte, dann zur Oktave des Tonikadreiklangs) eine schon bemerkenswerte volkstümliche Gestaltungskraft verrät:

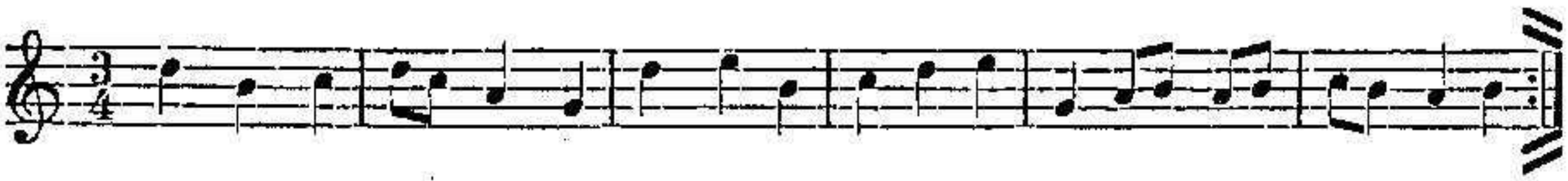


Man beachte, wie stark hier jeweils im dritten und vierten Takt der Dominantdreiklang hervortritt. Endlich verdient eine vierte kurze Melodie erwähnt zu werden, die als, fast möchte man sagen, »Basso ostinato« auftritt, um jedesmal eine andere kontrapunktierende Begleitstimme zu erhalten: die älteste bisher bekannte Instrumentalvariation.

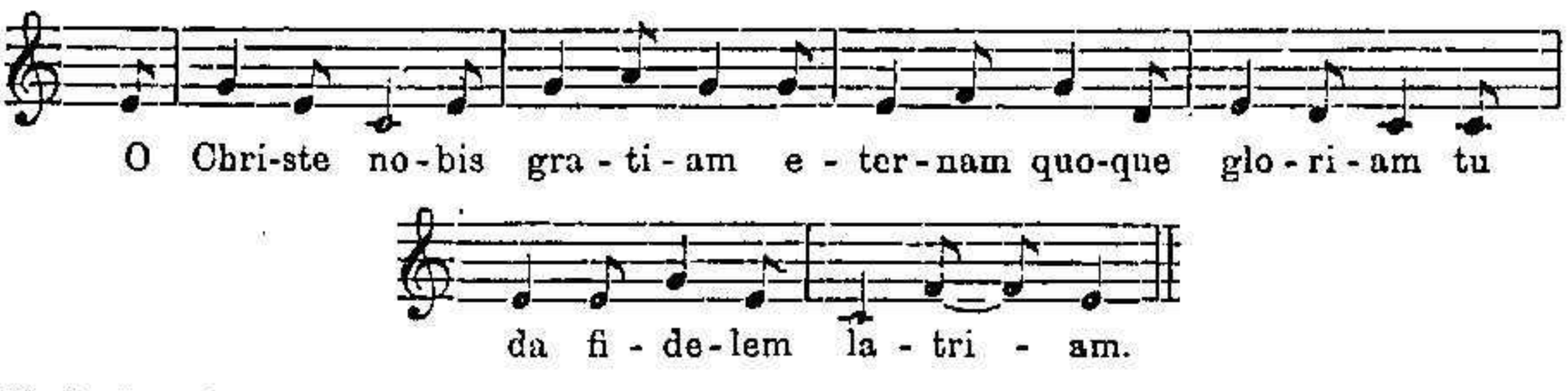


Man dürfte kühnlich behaupten, daß diese lustige kleine Parodie mit dem Halbschluß in der Mitte von der Gregorianischen Melodik ebensoweit entfernt ist, als etwa die Melodie eines Lanner'schen Walzers von dem Stil Palestrina's oder Vittoria's.

Daß die weltliche Melodik sogar gelegentlich in die kirchliche Musik eingedrungen ist, darf nicht weiter wunder nehmen, wenn man sich klar macht, daß die Hymnen und Sequenzen nicht viel anderes sein wollten als geistliche Volkslieder, und daß ihre fast unglaubliche Beliebtheit und Verbreitung im Volk nur dann hat möglich sein können, wenn ihre Melodik mit dem Volksempfinden im Einklang stand. So hat G. Jenner in seinem ausgezeichneten Kolleg über deutsche Volkslieder darauf aufmerksam gemacht, daß eine Partie in der Sequenz »Ave mundi spes Maria« durchaus Tanzcharakter zeigt; ihr Tripelrhythmus hebt sie deutlich von dem geradteiligen Takt der übrigen Melodie ab, und die Tonschritte sind deutlich denen der gleichaltrigen Tanzweisen englischer und französischer Herkunft analog:



Ein zweites Beispiel gibt Bernoulli (Jenaer Liederhandschrift II, 157) aus der Sequenz »Nunc assit nobis spiritus«, wo er auf eine geradezu frappante Ähnlichkeit mit der altdeutschen, neuerdings wieder durch das Brahm'sche Bratschenlied (op. 95 Nr. 2) bekannt gewordenen Volksweise »Joseph, lieber Joseph mein« hinweist. Die zweite Strophe der Sequenz lautet nämlich:



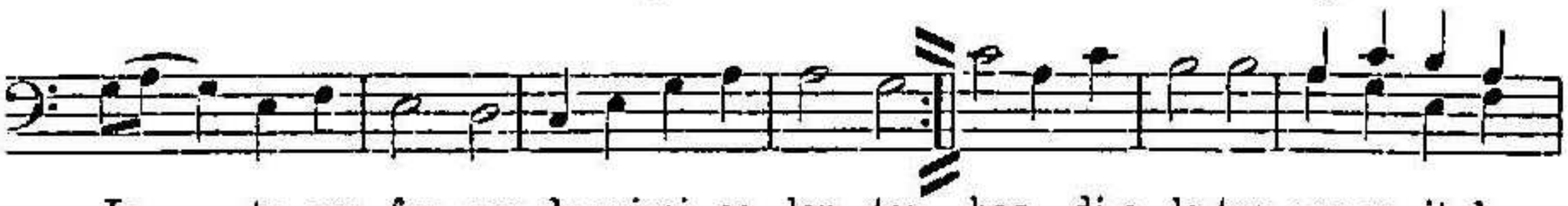
Daß das deutsche Wiegenlied seinerseits wieder die fast genaue Umkehrung jenes ersten englischen Instrumentaltanzes darstellt, zeigt von neuem, welch starke stilistische Zusammenhänge in der Volksmusik Deutschlands, Englands, Frankreichs, Böhmens und Italiens vom Ende des 12. bis zur Mitte des 14. Jahrhs. bestanden haben müssen. Hier überall steht der Durgedanke in voller Blüte, und zwar kann man behaupten, daß nirgends bei diesen Beispielen eine Entwicklung von primitiverer zu höherer Gestaltung nachzuweisen sei; denn schon die älteste dieser Durmelodien, das »Kalenda maya«-Lied des 12. Jahrhs., tritt fertig, wie Athene aus dem Haupt des Zeus entsprungen ist, als ein kleines Meisterstück vor den Betrachter hin.

Wollen wir nach noch älteren Denkmälern des Durgedankens suchen, so begegnet dieses Unterfangen großen Schwierigkeiten, denn aus früherer Zeit fehlen uns Aufzeichnungen weltlicher Musik, oder sie finden sich (wie die Melodien zu den Cambridger Liedern) in den wohl für immer unübertragbaren linienlosen Neumen. Wie aufschlußreich müßte da z. B. die Lesung von Melodien zu den »Carmina burana« sein! Die einzige Erfolg versprechende Methode wäre wohl die, innerhalb der alten Hymnen- und Sequenzenmelodien nach volkstümlichen Elementen zu suchen. Daß und warum sich nur bei diesen zwei Gattungen kirchlicher Musik mit einiger Wahrscheinlichkeit auf glückliche Funde rechnen läßt, wurde schon weiter oben begründet. Allerdings ist es hier nun die Frage, ob man in diesen mit zahlreichen Melismen verbrämten und von gregorianisch erzogenen Schreibern aufgezeichneten, bald wissentlich, bald unwissentlich korrumpierten Fassungen noch den Kern der ursprünglichen Melodien wird erkennen können, von denen einzelne nach guter Tradition schon dem 6. und 7. Jahrh. angehören sollen. Man wird Melismen, die sich durch verschiedene Ausführung an Parallelstellen innerhalb der gleichen Melodie als nur äußerlich angeklebte Fiorituren kennzeichnen, ausmerzen; und wo man sich glücklich im Besitz mehrerer Fassungen der gleichen Weise befindet, wird sich durch Herausschälung der ihnen allen gemeinsamen Bestandteile eine wesentlich ältere Fassung der ursprünglichen Melodie herstellen lassen [1]). So dürfte eine in der Philologie schon längst approbierte Methode auch in der Musikforschung zu interessanten, wenn auch nur im Sinne von Konjekturen bewertbaren Ergebnissen führen.

Was sich dagegen bis jetzt ganz sicher hat erweisen lassen, ist nur die allgemeine Verbreitung von Dur- und Mollmelodien in der volkstümlichen und Volksmusik Nord- und Mitteleuropas vom 12. bis zum 14. Jahrh., deren

---

1) So sei mit aller Vorsicht auf folgende Hypothese verwiesen. Riemann gibt (Handb. I, 2, 27) drei »verschiedene« Melodien zu der Hymne »Iste confessor«, von denen aber zwei deutlich die gleiche Weise in stark abweichender Fassung darstellen. Schält man den beiden Melodien gemeinsamen Kern heraus, so erhält man eine überraschend plastische Dur-Melodie, deren Mindestalter auf das 11. Jahrh. anzusetzen wäre. Es gebricht an Raum, die Rekonstruktionsarbeit hier im einzelnen vorzuführen; doch wird ein Vergleich mit den Vorlagen unsern Gedankengang leicht verfolgen lassen, der kurz darauf hinausläuft, daß A zwar das gesamte Material hat, aber durch Übersehen der Reprise zu früh fertig wird, also den übrigen Text mit Motiven des Anfangs ausfüllen muß; B hat zwar die Reprise, besitzt aber nicht mehr den ursprünglichen Schluß und muß diesen daher gleichfalls zusammenflicken. Daraus ergibt sich C als vermutliche Urvorlage:



Sollte dieser Rekonstruktionsversuch übrigens vor der Kritik nicht standhalten, so würde ich das nicht tragisch nehmen und den Einzelfall gern preisgeben; es kommt mir nur auf die Methode an, und für deren Richtigkeit möchte ich einstehen.

älteste Beispiele in ihrer Vollkommenheit auf eine lange, noch dunkle Vorgeschichte mit Sicherheit schließen lassen.

Diesen Tatsachen gegenüber, von denen ein beträchtlicher Teil schon Ambros bekannt war, vergleiche man nun die merkwürdige Polemik, die Rochus v. Liliencron noch 1894 in der Zeitschr. f. vergl. Lit.-Gesch. (Neue Folge Band 7, S. 256 ff.) geführt hat. In seinem zweiten Aufsatz »Aus dem Grenzgebiet der Literatur und Musik« setzt er sich zunächst mit der Ambros'schen Rhythmisierung der Minnesingermelodien auseinander, und in dieser Beziehung scheint ja allerdings die Liliencron'sche Methode, auch die scheinbaren Mensuralnoten choral zu lesen und einfach nach dem Hebigkeitsprinzip zu bewerten, endgültig durchgedrungen zu sein. Dann aber fährt er fort:

»Nicht minder in die Irre gehen weiterhin die Bemerkungen, welche Ambros über den angeblichen musikalischen Einfluß macht, den auf den späteren Minnesang das Volkslied gehabt haben soll. Unter diesem Volkslied denkt sich Ambros eine Musik, die von allem Anfang an in der Unschuld des kindlichen Gemüts die Schulweisheit der Kirchentonarten usw. verschmäht, einfach in Dur und Moll gesungen ward, und von Tonika auf Dominante, von Dominante auf Tonika modulierte. Diese ganze weitverbreitete Anschauung beruht aber auf einem die Kunstgeschichte auf den Kopf stellenden Irrtum. Wenn das singende Volk sich die »einfache« Musik selbst hätte erfinden wollen, so würden unsere Tyroler heute noch in der Art etwa der Araber oder auch der Chinesen singen, um nur an Völker höherer Kulturstufen zu erinnern. Es ist denn doch nicht richtig, wenn man wähnt, das Volk sänge nur gleich jedem andern Vogel so wie ihm der Schnabel eben gewachsen ist. Geschichtlich betrachtet ist die Kunst der Musik seit dem Eintritt des Christentums in die Weltherrschaft in der kirchlichen Schule entwickelt. Ins Volk ist sie unter ihrer fortschreitenden Entwicklung durch mancherlei vermittelnde Elemente übertragen, vor allem durch technisch geschulte, fahrende Sänger und Spielleute, als Gesang und als Tanzmusik. Daß sie hierbei einen leichteren Charakter annahm, daß sie neue und beweglichere Rhythmen suchte und fand, daß sie nach schlichten Melodien strebte, welche von der mitsingenden Menge leicht erfaßt werden konnten, versteht sich ja von selbst. Ebensogewiß ist es aber, daß auch die Fahrenden sich mit ihrer Kunst stets nur innerhalb der Grenzen bewegten, welche ihnen von dem jeweiligen Stand der Entwicklung der Musik in ihrer hohen Schule gezogen ward. Von dieser mittleren Klasse der Kunstübenden ging dann weiter Art und Wesen des Musizierens und Singens auf die große Menge des ungeschulten Volks über. Von dorther erhielt also auch das Volk für seine harmlose Kunstübung Norm und Richtung. Auf solche Weise haben wir uns zu aller Zeit den Zusammenhang zwischen der hohen und den verschiedenen Stufen der niederen Kunst, zwischen kirchlicher und weltlicher und Volksmusik zu denken: alle drei stets in festem Zusammenhang und trotz der allergrößten Verschiedenheit dennoch immer in einer parallel laufenden Entwicklung. Was wirklich auf die in den Liedern der Jenaer Handschrift allerdings ganz unverkennbar zutage tretende allmähliche Umbildung der Kunst zu flüßigeren Formen und leichteren Rhythmen hingewirkt hat, ist nicht jenes vermeintliche Volkslied, sondern ganz einfach eben die weltliche Bestimmung der Lieder für fröhliche gesellige Unterhaltung und vor allem für den Tanz. Wenn außer diesen allgemeinen Gründen etwas eingewirkt hat, so ist es nicht das Volkslied, sondern die Musik der dem Volke ja allerdings näher stehenden Fahrenden, deren Einfluß auf den Minnesang überhaupt seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts erkennbar wird.«

Soweit Liliencron, gegen dessen Ausführungen in aller Bescheidenheit mancherlei zu erinnern ist. Zuerst einmal scheint die scharfe Scheidung zwischen »Volk« und »Fahrenden« etwas gewaltsam, da wir in den Spielleuten ge-

rade die Träger, Verbreiter, Förderer, ja sogar Erzeuger der Volksmusik sehen möchten in dem doppelten Sinne, daß das Volk sang, was der »Schüler« gedichtet, und daß der »Vagant« wieder vortrug, was das Volk erfunden hatte. Wenn Liliencron die Minnelieder gelegentlich auch als »weltliche Choräle gregorianischen Stils« bezeichnet, so muß das doppelt seltsam wirken, wenn man daran denkt, daß diese Lieder doch oftmals als rasche, durchaus nicht zimperliche Tanzweisen gebraucht worden sind. Und für das frühe Mittelalter eine von der Kirchenmusik unabhängige Volksmusik deshalb zu leugnen, weil wir aus der betreffenden Periode keine Denkmäler dafür besitzen oder sie nicht entziffern können, heißt nach dem Grundsatz verfahren: »Quod non in actis, non est in mundo«. Wir besitzen doch Reste einer von der Kirche durchaus unabhängigen Volksdichtung, wissen von einer von der »Ecclesia militans« später als heidnisch vernichteten Volksliedersammlung Karls des Großen — und da sollten die Germanen vor dem Eindringen christlicher Kultur ganz musiktaub gewesen sein? Aber Liliencron gesteht ihnen in diesem Fall eine Tonkunst vom Range der arabischen oder chinesischen zu. Ja — waren denn die Germanen bloß Mongolen oder Semiten? Wir brauchen mit Liliencron nur an den noch urwüchsigsten merkwürdigsten Teil unserer Volksmusik, die älplerischen Jodler, zu denken; wann, wo und worin hätte diesen wohl die kirchliche Tonkunst zum Vorbild dienen können? Nein, da muß doch wohl von Urzeiten her ein besonderer, ganz andersartiger Geist gewaltet haben.

Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, stellen überhaupt Durmoll- und Kirchentonarten a priori so verschiedenartige Ideen dar, daß eine Entwicklung des einen Prinzips aus dem andern sozusagen ontologisch undenkbar ist. Man erinnere sich unserer früheren musiktheoretischen Definitionen, um einzusehen, daß der Durgedanke ebensowenig eine Abwandlung des Kirchentonartprinzips darstellen kann, als etwa in der Botanik die Dikotyledonen als Abkömmlinge der Monokotyledonen, in der Zoologie die Säugetiere als Enkel der Insekten gelten könnten. Daß den Kirchentonarten und den harmonischen Geschlechtern ein Gemeinsames zugrunde liegt, ist offensichtig: dieser Boden ist das aus physikalischen und physiologischen Notwendigkeiten erwachsene diatonische Intervallsystem. Daß übrigens auf diesem Gebiet auch schon seit ältester Zeit ein Kampf zwischen »ars« und »usus« geherrscht hat, dürfte sich aus der Betrachtung der Streitigkeiten zwischen Pythagoreern und Aristoxenikern ergeben. — Für sich allein gelassen, hätte es die Volksmusik wahrscheinlich nicht viel weiter als bis zu unserer Jodlerkunst gebracht. Die Kirchenmusik ihrerseits hätte in völliger Isoliertheit vermutlich ganz einseitig die Melodik zu immer differenzierterer Kultur emporentwickelt, ohne ihr freilich ein harmonisches Gegengewicht bieten zu können. Die von A. J. H. Vincent 1854 wieder ans Licht gebrachten Versuche der Gregorianer mit Vierteltönen deuten an, welch verhängnisvolle Richtung zich anzubahnen drohte, sobald sich Spekulation und Theorie, überdies durch die Kunde von der antiken Enharmonik verführt, innerhalb der Kunstübung zu überwiegender Macht entfalteten[1]). Die Kirchenmusik hätte

---

1) Wie denn überhaupt, um dies nebenbei zu bemerken, das Spielen mit der Idee der Vierteltöne innerhalb der abendländischen Musik bisher jedesmal nur bedauernswerte Sterilität der Erfindung, das Abhandensein natürlichen Harmoniegefühls und betrübliche Unkenntnis von der Naturnotwendigkeit unseres Musiksystems bewiesen hat. Unser Musiksystem ist wirklich noch nicht so abgebraucht

bei völligem Fehlen des Durgedankens wahrscheinlich auch eine Art von Mehrstimmigkeit zuwege gebracht, aber wahrscheinlich eher in Gestalt von Heterophonie, zu der man Ansätze in den für die Praxis nicht wegzubeweisenden Quinten- und Quartenorgana der Hucbaldperiode und in den Sekundenparallelen der Mailänder Kirche erkennen darf. Daß statt ihrer die Sextakkordfolgen des Faubourdon und damit die Idee des nordeuropäischen Harmoniegedankens zum Siege kamen, darf man als einen unermeßlichen Segen für die weitere Entwicklung der Tonkunst betrachten. Daß dieser Sieg überhaupt zustande kommen konnte, erklärt sich daraus, daß die Kleriker schließlich selber doch auch nichts anderes als Germanen, als Kinder unseres Volkes waren. Und mit dieser Feststellung gelangen wir auf das Gebiet kulturgeschichtlicher Fragen, mit deren Erörterung unsere Ausführungen abgeschlossen werden mögen.

Ein ähnlicher Gegensatz wie der zwischen Durmoll und den Kirchentonarten bewegt die ganze Geschichte des Mittelalters: ein Widerstreit zweier Rassen, zweier Weltanschauungen, zweier Kulturen — der erst im Umriß skizziert werden muß, bevor wir die Frage aufwerfen dürfen, ob die Parallele zwischen jenem musikalischen und diesem kulturellen Antagonismus nur eine zufällige, äußerliche ist, oder ob hier nicht ein tief begründeter, ursächlicher Zusammenhang besteht.

Houston Stuart Chamberlain hat in seinem Werk »Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts« versucht, ein ganz neues Bild von den das Mittelalter beherrschenden Tendenzen zu zeichnen, und so wenig man sich mit seinen hieraus gezogenen Folgerungen für die Praxis unseres gegenwärtigen politischen, religiösen und künstlerischen Lebens zu identifizieren braucht, so sehr wird man doch seiner glänzend vorgetragenen Geschichtsauffassung des Mittelalters beipflichten dürfen.

Nach dieser hat sich mit Beendigung der Völkerwanderung das bis dahin durchaus schwankende Bild der Völkerkarte Europas in folgender Weise geklärt: Im Norden des Erdteils sitzen drei große, in sich gefestigte und deutlich charakterisierte Völkergruppen: Slaven, Germanen und Kelten, alle drei einander in Sprache und Denkformen, anthropologisch und soziologisch so nahe verwandt, daß Chamberlain diesen Völkerkomplex unter dem gemeinsamen Namen der »Germanen« zusammenfassen darf; wir werden diesen Begriff im folgenden immer im Sinne von Chamberlain's Erweiterung anwenden.

Den Germanen steht eine Reihe von Völkerschaften gegenüber, die Chamberlain — fast möchte man sagen, ein »lucus a non lucendo« — als die Mittelmeerrasse bezeichnet. Denn wenn man unter »Rasse« eine große Anzahl von Menschen verstehen will, die sich durch wichtige körperliche und geistige Gemeinsamkeiten als zusammengehörig erweisen, so ist für den Chamberlain'schen Begriff bezeichnend, daß sich bei dieser Mittelmeer-»Rasse« zunächst gar keine gemeinsamen Merkmale einer besonderen Völkerfamilie finden. Es ist das ungeheure Völkerchaos, das die Römer durcheinander gewürfelt hatten, und welches nach dem Zerfall des Weltreiches im gesamten Bereich dieser Trümmerfelder das Erbe des Imperiums antrat. Mit diesem Erbe überkamen die Mittelmeervölker zugleich ein ideelles Vermächtnis, dessen allmählich immer bedeutsameres Erstarken und dessen immer stärker hervor-

---

wie gewisse Schreihälse behaupten — ein Musiker kann darin immer noch die neuesten und schönsten Sachen komponieren!

tretender Gegensatz zu der germanischen Weltanschauung jenes überaus starke Band der Gemeinsamkeit um die Völker des Mittelmeerchaos schlang,. welches allein schon genügt hätte, den Vertretern dieser Ideenwelt das Prädikat einer besonderen Rasse zuzugestehen. Will man mit kurzen Schlagworten charakterisieren, was den Gegensatz zwischen beiden Weltanschauungen ausmacht, so herrscht bei den Germanen der Nationalismus, bei der Mittelmeerrasse der Internationalismus; bei den einen die Idee des völkischen Königtums, bei den andern die des weltumspannenden Kaiserreichs; hier die Landeskirche, dort der ökumenische Katholizismus; hier Individualismus, dort die Unterdrückung des Einzelwillens im Dienst bestimmter großer Tendenzen. Starke Persönlichkeiten wie Walter von der Vogelweide, Luther und Bismarck auf der einen, Innozenz III., Ignatius von Loyola und Napoleon Bonaparte auf der andern Seite, erweisen am treffendsten diesen ungeheuren Widerstreit der Rassen, der Kulturen, der Weltanschauungen.

Betrachten wir unter dem Gesichtspunkt dieser Polarität die Kulturgeschichte Europas in der Zeit des zentralen Mittelalters, so zeigt sich gerade im 13. und Anfang des 14. Jahrhs. überall ein mächtiges Aufbegehren des germanischen Eigenwillens wider die hierarchisch-imperialistischen Tendenzen der Mittelmeerrasse. Nationalismus und Individualismus erheben mutig ihre Häupter; es ist die Zeit, wo Walter von der Vogelweide gegen die Geldgier und Dante gegen die Sittenlosigkeit des Papsttums wetterten, wo die großen Epiker Chrestien, Hartmann, Wolfram und Gottfried sich von dem Gängelbande kirchlicher Tendenzdichtung freimachen, wo Roger Bacon mit naturwissenschaftlicher, Chaucer mit literarischer Kritik beginnt und eine Renaissance der bildenden Künste anhebt.

Doch diesem Aufbäumen folgte ein trauriges Zurücksinken: an die Stelle der stolzen Hohenstaufenfürsten traten die Schattenkönige des Interregnums; die Dunkelmänner, Dominikaner, Hexenverbrenner zogen bei uns ein, fremde Tracht und Sitte wurden mächtiger denn je, und wenn vorher die Minnesinger hell singend durch den grünen Wald geritten waren, so saßen jetzt silbenzählende Meistersinger in den Kirchen und hielten wichtigtuerisch Kunstgericht ab nach Satzung und Tabulatur. Einzig in den freien, aus germanischem Volkstum erstarkten Städterepubliken Norditaliens konnte sich die Renaissance ungehindert weiterbilden, während die germanischen Länder in schweren Träumen jenem neuen Erwachen entgegendämmerten, das ihnen erst wieder in den Tagen Luther's, Dürer's und Heinrich Isaak's beschieden sein sollte.

Es wäre seltsam, wenn diese Entwicklung nicht auch auf jenem Gebiet ihren Niederschlag gefunden hätte, welches in so hohem Maße den Spiegel des Zeitgeistes darzustellen vermag: auf dem Gebiet der Musik. Und in der Tat wird sich erweisen lassen, daß jener Kampf zwischen der kirchentonartlichen und der volkstümlich-harmonischen Musik kein anderer gewesen ist als der zwischen Internationalismus und Nationalismus, zwischen Kommunismus und Individualismus, zwischen Völkerchaos und Germanentum.

Lassen wir bei dem Versuch, diese Parallele etwas auszuführen, zunächst die noch dunkle Frühzeit des musikalischen »Nationalismus« beiseite und betrachten wir, in wie merkwürdiger Weise sich die Ausgänge jener Blüte des kulturellen Germanismus im zentralen Mittelalter mit den Schicksalen des Durmollgedankens im Verlaufe des 14. Jahrhs. decken.

Wie in den Stadtrepubliken Norditaliens die germanische Renaissance der

bildenden Künste eine Freistatt fand, so wurden Florenz und Bologna auch Hochburgen für die Kunst des Durmollprinzips, das sich hier in Gestalt der von Joh. Wolf aufgedeckten, instrumental begleiteten Madrigalliteratur eine hochentwickelte und folgenreiche »Ars nova« schuf. Ja noch mehr, in dieser leidenschaftlichen Sphäre trat zunächst eine seltsame Überspannung des Durgedanken sein, indem die Florentiner Trezentisten und ihre Anhänger (worauf Riemann aufmerksam gemacht hat) sogar vor die Quinte des Tonikadreiklangs den Leitton setzten. Sie erhöhten dann also die vierte Stufe der Tonleiter, wodurch die Melodik leicht einen lydischen Anstrich erhält; dabei handelte es sich aber gerade um das Gegenteil einer Anlehnung an die Kirchentonarten, und das natürliche Empfinden für die eingeborene Eigenart des Durgedankens half denn auch bald diese Unart beseitigen [1]).

In Deutschland dagegen, wo der erwachte Nationalismus so schnell wieder dem Ansturm der pfäffischen Weltanschauung erlag, werden auch bald die Denkmäler der Durmelodik seltener. Schon um 1332 kann Hugo v. Reutlingen in der Vorrede zu seinem »Flores musicae« voll Befriedigung feststellen, »daß zu seiner Zeit fast alle Deutschen von dem cantus usus sich fort und der wahren Kunst der Musik zugewendet hätten«, und Burdach fügt hinzu: »Dieser Sieg der gelehrten Musiktheorie, der natürlich sich nur auf diejenige Poesie beziehen konnte, welche schriftlich aufgezeichnet wurde, fällt ungefähr zusammen mit der Ausbildung des Meistersanges und dem völligen Absterben der höfischen Minnepoesie«. Im 15. Jahrh. beherrscht dann, um das gewichtige Zeugnis von Friedrich Ludwig anzuführen, nach den nationalistischeren Zeiten des 13. und 14. Jahrhs. der Internationalismus die Kunstmusik des gesamten Abendlandes [2]).

Doch erhielt sich auch dann noch in den Kreisen der volkstümlichen Musikanten der Durmollgedanke lebendig, wofür O. Kinkeldey (Klavier und Orgel im 16. Jahrh. 1910, S. 82 Anm.) einen wichtigen Beleg bringt. Der »Trattato dell' Arte del Ballo« des Guglielmo Ebreo Pesarese aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhs. sagt von der Tanzmusik dieser Zeit: »Nel sonare sono due chiavi . . . B molle, B quadro.« Wenn einer zum Tanz aufspielen wolle, müsse er wissen, ob er *B* molle oder *B* quadro spielen wolle: »E nota: che *B* quadro è molto più aieroso in la sua misura, che quella di bocie molle, ma è alquanto più cruda e men dolcie.« Bei der Komposition eines Tanzes müsse man sich immer erst entschließen, ob er »per bocie molle« oder per »bocie quadro« gehen solle, »ritrovando prima colla sua fantasia il tinore o vero il suono, il quale sia aieroso, e che perfetta misura abbia, et abbia buono tuono«. Man hat also hier fast hundert Jahre vor Zarlino einerseits und den deutschen harmonischen Dualisten Wilphlingseder, Span-

---

1) Eine Parallele darf man in Bach's mehrfacher Benutzung der abwärtsgehenden melodischen Molltonleiter mit erhöhter sechster und siebender Stufe sehen, die dann auch von der Folgezeit abgelehnt worden ist.

2) Der Identifizierung des Durmollgedankens mit dem nationalistischen Prinzip könnte man entgegenhalten, daß gerade der größte Nationalist des Zeitalters, Walter v. d. Vogelweide, gemäß den neuentdeckten Bruchstücken des Münsterischen Fragments kirchentonartlich komponiert habe; dem ist aber entgegenzusetzen, daß es sich hier wieder nur um Spruchdichtung handelt, daß bei diesem verschwindend kleinen Ausschnitt aus seinem Schaffen der Befund ein zufälliger ist, und schließlich, daß Walter, den ja sein Zeitalter fast mehr als Komponisten denn als Dichter feierte, die »ars« vielleicht seiner allgemeinen Kultur für angemessener hielt als den »usus« der geringeren Könner.

genberg usw.[1]) anderseits einen ausgesprochenen Vertreter der volkstümlichen Durmollanschauung vor sich.

Wenn wir nun die zu vermutende Parallele zwischen den kulturellen und den musikalischen Antagonismen der zwei europäischen Hauptrassen in noch früherer Zeit belegen wollen, so müssen wir zu einem merkwürdigen, erst vor wenig Jahren erschienenen Buch greifen, das ich einen bedeutsamen »Versuch mit unzulänglichen Mitteln« nennen möchte: »Die Geburt der Musik« von Willy Pastor.

Pastor kommt von einem ganz andern Ende her an unser Problem heran: von der Geschichte der Baukunst. In seiner »altgermanischen Monumentalkunst« (1910) hatte er versucht, die Typen der Megalithen, Dolmen, Chromlechs und Sonnentempel mit den Truddus, Cochláns und Walburgen der europäischen Meeresküsten und Inseln zu einer kontinuierlichen Geschichte der altgermanischen Architektur zu vereinigen, um diesen Zeugen einer aus dem Dunkeln ins Helle strebenden Weltanschauung (die sich in der Sonnenverehrung des prähistorischen England ebenso wiederfindet, wie im Gipfelkult der alpinen Slaven und dem Höhendienst der indogermanischen Perser) jene finstere, verängstigte, muffige Gottesverehrung des Orients entgegenzusetzen, die in den Bautypen altegyptischer Totenstädte und christlicher Katakombenkirchen ihren architektonischen Niederschlag gefunden hat[2]).

Es darf nicht wundernehmen, wenn Pastor versucht hat, auch auf dem Gebiet der Tonkunst eine Parallele zu diesem Antagonismus nachzuweisen. Aber da es ihm im Zusammenhang mit seinen übrigen prähistorischen Tendenzen darauf ankommt, seine Belege in möglichst graue Vorzeit hinaufzurücken, so kann seinen darauf bezüglichen Ausführungen im besten Fall nicht viel mehr als der Wert gutbegründeter Hypothesen zugestanden werden. Pastor geht von Angul Hammerich's 1893 in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« erschienenen Aufsatz über die Luren aus, jene bronzenen Blasinstrumente von gewaltigen Dimensionen und köstlicher Ausführung, die man wohlerhalten in den Mooren Skandinaviens, Dänemarks und Mecklenburgs aufgefunden hat. Die Tatsache, daß sie sich fast immer paarweise und zwar jeweilig in gleicher Stimmung gefunden haben, und daß ein geschickter Bläser auf ihnen bis zu 22 Obertönen von ausgezeichnet weicher, posaunenartiger Klangfarbe anzublasen vermag, gibt dem Verfasser die Grundlage zu der Auffassung, die Germanen Nordeuropas hätten schon lange vor Christi Geburt zweistimmig und zwar in Dur geblasen. In dieser kühnen Form läßt sich natürlich Pastor's Behauptung nicht aufrecht erhalten. Denn einmal beweist die Tatsache, daß ein Kopenhagener Kammermusiker auf den Luren 22 Töne zu erzeugen versteht, noch lange nicht, daß sie in der Vorzeit geblasen worden sind, und daß ihre Anwendung, selbst wenn ihre Existenz auch bekannt gewesen sein sollte, für kunstgemäß hielt. Das wichtigste Argument allerdings für die Benutzung der Obertöne bei den Luren führt Pastor garnicht an; es ist die Mitteilung Hammerich's, daß bei einer der Kopenhagener Luren der fünfte Oberton immer als kleine Terz statt als große

---

1) Vgl. den Aufsatz von Aber, Sammelb. d. IMG. XV. 1.

2) Daß auch ein solcher anthropologischer Gegensatz in prähistorischer Zeit existiert hat, zeigt der schöne, hohe Langschädel des »homo heidelbergensis« im Gegensatz zu der niederen, wulstigen Stirn des Neandertalmenschen — also das ungefähr gleichzeitige Auftreten einer nordischen Edelrasse und eines wahrscheinlich dem Süden enstammenden minderen Menschentyps im Herzen Deutschlands.

erklingt, daß mithin der betreffende Ton von den alten Instrumentisten verblasen worden sein muß. Hieraus ließe sich allerdings auf eine höhere künstlerische Ausnutzung der Luren schließen, vielleicht sogar auf die Kenntnis des Molldreiklangs. Allerdings ist dann der Schritt von den Dreiklängen zur Dur- und Molltonart immer noch groß, ja eigentlich der entscheidende Punkt, und nicht, wie Pastor mit beiseite schiebender Handbewegung bemerkt, eine »bloße musiktechnische Frage«. Daß Pastor die Blütezeit der Luren nach der Chronologie des nordischen Prähistorikers Montelius ins 8.—11. vorchristliche Jahrh. hinaufrücken will, macht die Annahme einer höheren Musikkultur um so fraglicher. Er verschweigt, was einer seiner Gewährsmänner, Oskar Fleischer, bemerkt — daß man nämlich die Luren teilweise mit anderen Bronzegegenständen zusammen gefunden hat, welche römische Stempel zeigen. Damit würde die Blütezeit der Luren in die Anfänge der christlichen Zeitrechnung herabrücken, und Pastor's musikalische Hypothese hätte viel an Wahrscheinlichkeit gewonnen, ja, es ergäbe sich sogar die Aussicht, in vielleicht nicht allzu ferner Zukunft eine Kontinuierlichkeit zwischen den Durweisen des 12. Jahrhs. und der Lurenmusik des vielleicht 5. Jahrhs. n. Chr. festzustellen — ein Nachweis, den Pastor voreilig schon als geführt annimmt. Die Brücke wird sich nicht in der Richtung schlagen lassen, wie Pastor möchte, nämlich vom Altertum zum Mittelalter, sondern nur umgekehrt, indem man von bekannten und zweifellos feststehenden Tatsachen ausgeht, und dann vorsichtig schürfend in unbekannte, noch dunkle Gebiete vorzudringen sucht.

Sollte sich das, was vorläufig noch nicht viel mehr als eine geistreiche Hypothese ist, einmal als unumstößliche Tatsache feststellen lassen, so wäre damit viel sowohl für die Kulturgeschichte als auch für die Musikwissenschaft gewonnen, nämlich eine musikalische Rassengeschichte Europas — und dieses Ziel ist es wert, möglichst viele Forscher aus den verschiedenen beteiligten Disziplinen zu gemeinsamer Arbeit zusammenzurufen. Denn nicht nur die Feststellung des Durmollgedankens als eines autochthonen Kulturbesitzes der Germanen wäre damit zu gewinnen, sondern auch ein neuer, weitschauender Gesichtspunkt für die Betrachtung der Kirchenmusik.

Freilich wird man sich dieser gegenüber vor Pastor's gänzlich schiefem Standpunkt der Beurteilung hüten müssen, der in ihr die Wurzel alles Bösen sieht. Gewiß können wir uns freuen, daß die Tonkunst nicht in der gregorianischen Melodik stecken geblieben ist. Aber auf der andern Seite wäre es ein Unglück gewesen, wenn dem germanischen Durmollgedanken nicht das System der Kirchentonarten in den Weg getreten wäre — das Ergebnis wäre jene völlige harmonische Verflachung gewesen, die sich in der musikalischen Lyrik des 13. und 14. Jahrhs. auf seiten der Durmelodik im Vergleich zu den kirchentonartlichen Weisen schon bedrohlich kund gibt. Denn wenn man z. B. die Melodien der deutschen Volkslieder des 15. und 16. Jahrhs. betrachtet, so muß man gerechterweise zugeben, daß die dem Kreis der Kirchentonarten entstammenden mit ihren das Gebiet der betreffenden Tonalität weitumfassenden Distinktionen und ihren kräftigen diatonischen Melodiefortschreitungen, die ja dabei in dieser Zeit schon durchaus den Schatz einer ausgebildeten Harmonik virtuell in sich tragen, den Durweisen mit ihren einfachen Modulationen von Tonika zu Dominante, von Dominante zu Tonika und mit ihrer naiven Dreiklangsmelodik rein musikalisch und damit auch in ästhetischer Hinsicht ungeheuer überlegen sind. Auf der andern Seite zeigt

die Tatsache, daß dem gesunden germanischen Volk seine Kirchenmusik trotz aller ursprünglichen und in den ersten Jahrhunderten der Christianisierung oft drastisch zutage getretenen Fremdheit lieb war, daß diese Sprache doch nicht gar so unkünstlerisch hat sein können. Volk und Kleriker hatten ja doch trotz aller ideellen Gegensätze das wichtigste gemein: Blut- und Stammverwandtschaft. Deshalb ist es nicht zu verwundern, daß das Volk es auch lernte, gerade sein innigstes Fühlen und Hoffen in kirchentonartlichen Liedern auszusprechen[1]). Wir werden also nicht, wie Pastor, das Eindringen der christlichen Musik in Nord- und Mitteleuropa als ein Unglück für die germanische Kultur ansehen dürfen, sondern uns Heraklids Wort vor Augen halten müssen »*Πόλεμος πατὴρ πάντων*«. Gerade der Kampf und die daraus resultierende gegenseitige Befruchtung der beiden feindlichen Prinzipien hat unsere abendländische Tonkunst auf ihre wundersame Höhe gebracht. Der Streit hat mit dem endgültigen Siege des Durgedankens geendigt; aber seine, in unserem Volksbewußtsein immer noch lebendige Tendenz zur harmonischen Verflachung wird noch auf lange Zeit hinaus unsere Schaffenden veranlassen müssen, zur Auffrischung und Bereicherung der Tonkunst auf den Schatz der Kirchentonarten zurückzugreifen, wie es vor ihnen zwei unserer großen deutschen Meister getan haben: Sebastian Bach und Johannes Brahms.

---

1) In diesem Sinne bekommt auch jene merkwürdige Erzählung der Limburger Chronik vom Jahre 1374 eine neue Beleuchtung (Chrysander's Jahrbücher I, S. 143), in der ich übrigens ein feines, ja ergreifendes Romanmotiv erblicken möchte: »In dieser Zeit, fünf oder sechs Jahre davor [d. i. 1369—70] war auf dem Main ein Münch Barfüßer Ordens, der ward vor den Leuten aussätzig, und war nit rein. Der machte die besten Lieder und Reihen in der Welt von Gedicht und Melodeyen, daß ihm Niemand uff Rheinesstrom oder in dissen Landen wol gleichen mochte. Und was er sung, das sungen die Leut alle gern, und alle Meister pfiffen, und andre Spielleut fuhrten den Gesang und das Gedicht. Er sang dis Lied:

Ich bin ausgezählet, usw.

Item sang Er:

Mai, Mai, Mai, die wunnigliche Zeit, usw.

Item sang Er:

Der Untreuw ist mit mir gespielt usw.

Dern Lied und Widersang machte er gar viel, und was das alles lustiglich zu hören.«

A Study of Sarawak Music.

By

Charles S. Myers.

(Cambridge, England.)

During a visit to the Baram district of Sarawak, Borneo, I obtained several phonographic records of native songs, thirteen of which I have analysed and present in the following paper. Three of the songs (Nos. V, VII, X) were obtained from the Kenyahs, two (Nos. IV, XI) from the Kayans, two (Nos. II, VI) from the Kadayans, one (No. XIII) from the Ibans (Sea-Dayaks). The Kadayans belong to the Klemantan group of Bornean peoples; to this group also belong the Bakongs (Song I), the Long Kiputs (Song XII), the Sebops (VIII, IX), and the Lepu Annas (Song III). A full description of these peoples will be found in Hose and McDougall's *The Pagan Tribes of Borneo* (Macmillan & Co. 1912.)

Musical Instruments.

The musical instruments which the inhabitants of the Sarawak district use are:—

(1) The keluri, consisting usually of six pipes inserted into a gourd, and used especially for dance music, but also for song accompaniments and for making love. The keluri which I examined gave approximately the descending scale notes, Ċ B♭ G F E C. The lowest note of the keluri is commonly used as a drone (cf. page 302).

(2) a two-stringed guitar, the body shaped like a shovel; also used, I believe, to accompany the dance.

(3) a bamboo harp, used especially by the Kadayans and Milanaus;

(4) a nose flute; both (3) and (4) are used, unaccompanied by song, in love-making.

(5) Gongs and drums, used for purposes of ceremonial and intercommunication, and also combined as an orchestra [1]).

Occasions of the Songs.

None of the songs which I heard in Sarawak were accompanied by musical instruments. Two (Nos. VII and XIII) were sung by women, the others by men. Some were war songs; some were love songs; others again were used for healing the sick, or for describing past or passing events, or present wishes or individuals. In Song IX, for example, the Sebops are asking the help of the white man against the Lepu Paya, a hostile people. In Song X, the dayang (or medicine man) describes the return of the sick soul after, wandering from its body, it has reached the hill which overlooks the river of death called Malo. Here, it is said, if the soul looks back and sees all his goods coming after him, he realises for the first time that he is dead. The dayang is sending his soul to bring the sick soul back to the body

1) Cf. my paper "A Study of Rhythm in Primitive Music" *British Journal of Psychology*, Vol. I, p. 397.

before it has travelled thus far. The dayang gazes into his parang (or sword) and describes the sun, moon and water, and the rapids and the forests,—all just like real objects in this world [1]).

The following are the words of this song, which are partly Kenyah, and partly Lelak; the song being sung by a Lelak (Klemantan) who had learnt it from the Kenyahs:—

Kuben puyai ia puyan
Poiai abun bunyai hujan / utan along
Pela tipa jaba uyan
Pela pa ngaba uyan kuma kelui balian
Awai malo menjam jaman
Mekung aran chaleing tipan / utan along
Liem ini alem bulan
Kuma ka tana buang / utan along
Utan along loeng aran
La ro kambi kino janan
Utan along loeng aran / uyau along
Labo luan lulau matan
Kuma ngimen ngalong balan / utan along.

Song II is known as Aroi toyong (aroi is an exclamation, toyong = paramour). The words are:—

Aroi di, aroi di, kasih siri li inan di rasa menoyong wang
your gift betel-nut my love for you feeling to love money
dalam tangan
in hand

That is to say,—my desire for you is like money in the hand.

Here are the words of another song (16), a lullaby song, the music of which however I am unable to present:—

Lung koh madang manoh megingjong ujong
The birds are flying to the fields from the mouth of the river
Bayoh mensip anak iap lamateh telyap telyap
The topmost branches of the bayoh tree are swaying
Abing lamateh laki laieng bok oban.
Look out for old grandfather Laieng with white hair.

Analysis of the Songs.

The simplest of the songs in this collection are I, II and III (all Klemantan songs). They consist essentially of the cadence Ċ B♭ G;—i.e. of a descent through a fourth with the interposition of a note which is a whole tone below the opening note, and upon which the main accent of the cadence falls [2]).

---

1) I am grateful to Dr. Charles Hose for help in this section of my paper. Indeed to his hospitality and to his influence over the natives during the long period of his magistracy in Sarawak, I am indebted for having been able to take the phonographic records on which this paper is based. I wish also to express my thanks to Mr. A. H. Fox Strangways for many valuable suggestions during the preparation of this paper.

2) For the sake of comparison the notes of the songs here analysed are all expressed as starting from Ċ, whatever the pitch, in which they were originally sung. The notes of the octave below Ċ are written B A C ... C; those of the

This cadence occurs in nearly all of the songs in this collection. It hence provides the characteristic feature in Sarawak music.

In all three of the above-mentioned songs (I, II and III) the note Ḋ also occurs, but it is relatively unimportant, being a kind of grace note to the initial note Ċ or to the central note B♭.

Thus of the four notes Ḋ Ċ B♭ G,—Ḋ is the least important; Ċ, as I shall later show, is important as the initial note; G is of course conspicuous as the final note; while B♭ is prominent because of its accent. The prominance of the B♭ is well-marked in Song III, the close of which consists of a play on the two notes B♭, G (cf. also songs IV, VII, IX, XII).

In Song IV we have either the same cadence Ċ B♭ G, or sometimes merely B♭ G. The note Ċ in this song becomes very prominent. The song starts with a prolonged Ċ, and the same prolonged note introduces the cadence Ċ B♭ G at the end of the song. This cadence (A) alternates with another cadence (B), consisting of the tones F G B♭ G. In structure the song has the form AABBBBBBA. The B cadence at first increases and then diminishes in length, and the grace-notes in the last B and last A reach considerable complexity; a distinct sense of climax being shown on the penultimate breve.

One might be disposed to regard the final note G of the cadence Ċ B♭ G as the tonic in the foregoing songs. But there appears to be no definite tonic in any of them, nor in Song V, of which I shall speak later. Although the final note is felt to be a satisfactory resting point, yet it has not that peculiar stability, that function as centre of gravity, which characterizes the tonic. Indeed there seems no reason why the song should end on G rather than on B♭; it is only the constant repetition of the cadence that leads us to expect the actual termination.

In Songs VII, VIII, IX, X, XI, XII, however, where a chorus is introduced, a tonic is very clearly marked. The choruses in all these songs consist of a monotonous drone, generally repeating the last word or words of the verse (e.g. the chorus word is XII is mulai = return). The pitch of the chorus is nearly always an octave below the most important initial note. The chorus note is in some songs prolonged over several notes of the solo. In others it is of brief duration and recurs frequently. In most songs the chorus note varies in duration, being sometimes long, at other times short. In some songs (VIII), or in certain parts of songs (VII, IX), the chorus intervenes when the solo singer is silent. The chorus makes an interval most commonly of an octave or a fifth with the simultaneous solo note; occasionally the interval of a major third, still more rarely that of a minor seventh, is formed between chorus and soloist.

The effect of the introduction of the chorus in giving a definite tonic to the song, thus consolidating the melodic system, is well seen in Songs X, XI, XII. In all three songs, we meet with our now familiar cadence Ċ B♭ G (or sometimes merely Ċ G). The chorus on the lower C converts the initial note of the cadence into the keynote. At the same time it forms a

---

octave below C are written Ḅ Ạ Ç . . .; those of the octave from Ċ upwards are written Ḋ Ė Ḟ . . . . The approximate absolute pitch of the first note is indicated at the start of the song.

prolonged fifth with the lowest note, G, of the cadence, and thus in the solo a new cadence G F E C is introduced, usually with the E accented. In XI this cadence occurs only at the close of the verse, but in XII it is used first in descending, then in ascending (C E F G) order, and finally once again in descending order. Thus the descending scale on which these three songs are based is Ċ B♭ G F E C. In X B♭ is missing, the fourth C G being sung without an intermediate note. In XI, the note A occurs, but with a quite unimportant function. In this song, it is perhaps noteworthy that one of the solo phrases ends, and the next two phrases begin, on B♭, a minor seventh above the C of the chorus drone which follows or precedes these phrases. A similar appearance of the minor seventh occurs in XII, which opens with the chorus drone, a prolonged C, and is followed by the melody beginning on B♭. We have already mentioned (page 6) that the chorus occasionally makes an interval of a minor seventh with the soloist (e.g. in IX and XI).

In VII, the tune starts with a prolonged B♭, and descends, again by a minor seventh, to C by the same cadence, G F E C, as that with which we have met in X, XI, XII. The sequences E F E C, C E F E C, are also introduced; and in each case where it enters, the note E receives an accent. Thus this song, like the three previous ones, is based on the descending pentatonic scale of Ċ B♭ G F E C.

So far then the Sarawak songs appear to have been derived from a descending fourth Ċ B♭ G (I, II, III, IV), to which, on the appearance of the underlying chorus drone, the cadence of the fifth G F E C becomes added[1]).

In VI, we have the same cadence G F E C, on which is based the latter half (B) of each verse throughout the song. The first half (A) of the verses consists either of (I) A G F E D E F or of (II) A B♭ C D C D E F. The song is written in the form A^1 B^1 A^2 B^1 A^2 B^2 A^1 B^3, in which A^2 is an inversion of A^1, B^2 a shortening and B^3 a lengthening of B^1.

We now come to a song which is fundamentally different, alike in expression and in structure, from those previously dealt with. VIII is a war song. It starts as usual on what is to be the tonic note, and this is accentuated by the monotonous chorus at the close of each verse, on the lower octave. But it ascends and descends a major third, Ċ Ḋ Ė (Ḋ) Ċ, instead of straightway descending as in nearly all the previous songs. This ascent and descent are twice repeated, and then a descent of two successive fourths, Ḋ-Ċ-A, Ċ-G, (the former exemplifying the familiar cadence Ċ B♭ G,) brings the solo verse to a close, whereupon the chorus enters on C. This song is built upon the notes of the well-known (ascending) pentatonic scale C D E G A, in which the fourth and the seventh from the keynote are missing. It will be noticed that the rhythm of the song is very pronounced; the first and last bars of the solo being in triple ($\frac{3}{4}$) time, separated by three bars of dual ($\frac{2}{4}$) time, and followed by the four crotchets of the chorus.

---

1) If we choose to regard the G in the songs without chorus as fulfilling the same function as the C in the songs with chorus, the former group of songs may be generally considered to be built on a minor, the latter on a major scale.

The same tune, (sung, curiously enough, in the same absolute pitch) occurs in a modified form in V, but with altered accent and rhythm and without the chorus. In place of the chorus the tune ends by a descent from Ċ through the familiar cadence Ċ B♭ G, G forming the final note of the song. It is as if the sequence of ascending major third, and descending fourth of VIII (Ċ Ḋ Ė Ċ Ḋ Ċ A) were here blended with the cadence Ċ B♭ G; it is as if the descent Ċ B♭ G here replaces the successive descents in VIII through Ċ-G-C. The great loss of tonality which thus occurs through the absence of the chorus note is very striking. The song at once approaches in character the group of Songs I, II, III, IV.

It is interesting to note that in Song V the descending cadence Ċ B♭ G is not always combined with the entire phrase Ċ Ḋ Ė Ċ | Ḋ Ċ A | A G, which is used in the opening verse. We meet next with the combination Ċ Ḋ Ė Ċ | Ċ B♭ G, then with the combination A G | Ċ B♭ G, and lastly with the combination Ċ Ḋ Ė Ċ | A G | Ċ B♭ G. As in Songs I, II, etc. (cf. page 298) the note Ḋ is added to the cadence Ċ B♭ G in close relation to the note B♭; and a repetition of this form, Ċ Ḋ B♭ Ċ B♭ G, occurs in the last of the verses of the song here printed.

There remain for consideration two songs, Nos. IX and XIII. Of these the latter is the only Iban (Sea-Dayak) song in the collection. In this song, as in other respects, the Ibans show themselves to be of different culture from the other Sarawak people we have mentioned[1]). The song is of a far more primitive type, descending at first through a regular series of tones from a prolonged high note to a fifth below. The rest of the song is made up of a play upon the latter interval F Ė Ḋ, the two upper notes being dropped as if the singer had at last found himself "at home" in a simple phrase of merely three notes. There is, of course, no well-defined tonality; yet if Ḋ, which appears as its natural resting note, be considered as the tonic, and if in this sense we consider the final note of the familiar cadence Ċ B♭ G also as a tonic, we have in each case the descent through a minor third to the tonic. But such a comparison is of little or no value. We have never met elsewhere in the Sarawak songs with the cadence Ċ B♭ G in the form (Ċ) B♭ A G as it occurs in this song. Moreover we have seen that, at all events with the introduction of the chorus, the upper fourth Ċ (or lower fifth C) comes to be of such importance as to oust G from whatever tendency it may have had to function as tonic. Finally, in none of the songs we have considered does the note E♭ (a minor third above the tonic C) ever occur.

In the remaining song IX, however, we have not merely a chorus drone, which gives a clear tonic to the song, but also apparently (as in Song XIII) the use of the minor third above this resting note. Each verse of the song ends with the cadence G E♭ C, preceded by the cadence Ċ G or Ċ B♭ G. The interval E♭-C, however, appears to be more nearly a neutral than a minor third; owing to the weakness of the note E, I have not found it

---

1) The Ibans represent a much later migration than the other peoples of Sarawak. They are of Malay affinity.

possible to determine its pitch precisely. The earlier part of each verse is made up of a play on the sequence Ċ G B♭, with the occasional insertion of an unimportant Ḋ. Thus the greater part of the song is composed of the notes Ċ G B♭, followed by the familiar cadence Ċ B♭ G; but the effect of introducing the chorus on C is to displace the resting note from G to C, between which notes the soloist introduces the (?) E♭.

Thus, looking back over our analysis, we have the following table of notes for each of the songs:—

I.		(Ḋ)	Ċ	B♭		G						
II.		(Ḋ)	Ċ	B♭		G						
III.		(Ḋ)	Ċ	B♭		G						
IV.			Ċ	B♭		G	(F)					
V.	Ė	Ḋ	Ċ	B♭	A	G						
VI.					A	G	F	E	(D)	C	(B♭	A)
VII.			Ċ	B♭		G	F	E		C		
X.			Ċ			G	F	E		C		
XI.			Ċ	B♭	(A)	G	F	E		C		
XII.			Ċ	B♭	(A)	G	F	E		C		
IX.		(Ḋ)	Ċ	B♭		G		E?♭		C		
VIII.	Ė	Ḋ	Ċ		A	G				C		

The following table gives the mean values of these intervals in cents (hundredths of our tempered semitone) for the various songs. When no figures are given, either the notes did not occur or their pitch was not determinable with sufficient accuracy.

	Ċ–B♭	B♭–C	Ċ–G	A–G	G–F	F–E	G–E	Ė–Ḋ	Ḋ–Ċ	Ė–Ċ / E–C
I.	210	312	[522] [1])						188	
II.	193	325	[518]						174	
III.	182	346	[528]							
IV.	210	288	[498]							
V.				179				191	171	362
VI.					212	115	[327]			382
VII.					154	175 (!)	329			433
VIII.								185	179	364
X.					202	111	[313]			408
XI.				195	178	104	[282]			
Average.	198	318	516	187	186	126	316	188	178	390
Median.	202	318	520	187	190	113	320	188	177	382

From this it would appear that whole tones, major thirds, are smaller, while semitones, minor thirds, and fourths are, on the average, larger than either our tempered or the just intervals.

1) The bracketed figures refer to calculated intervals not actually used in the song.

Keluri tunes.

Owing to the kindness of Professor Harrison Smith, of the Massachusetts Institute of Technology, Boston, U.S.A.,—who has presented me with two pathéphone records of keluri tunes (and several other song records), and has permitted me to publish the results of my analysis of his records,—I am able to present for comparison with the Sarawak songs two examples of Sarawak instrumental music. These pathéphone records were prepared in Paris from the phonograms obtained by Professor Harrison Smith in Sarawak.

Both of the keluri tunes are Kenyah dance tunes. They are punctuated by occasional shouts from the dancers, who dance singly, clad in their war coats and hats, brandishing their shields and spears or parangs (swords).

Unfortunately it is impossible to arrive at the absolute pitch in which these two keluri tunes were played. I have therefore assumed that the drone of the first tune and the lower of the two accompanying tones of the second tune had each the pitch of C. On this assumption the notes involved in the keluri tune I are $\dot{C}$ B G F E C, while those occurring in the keluri tune II are $\dot{C}$ $A^{\flat}$ G F C. If we assume that the two instruments responsible for these tunes were similarly attuned, the instrumental scale becomes $\dot{C}$ B $A^{\flat}$ G F E C. The pitches of these tones on the gramophone records work out respectively at 256, 244, 202, 191, 169, 160, 128 vibrations per second,—which (with the exception of the second or third tones) are in close agreement with those, calculated according to just intonation, of 256, 240, 205, 192, 171, 160, 128 vibrations per second. But all the keluris which I saw in this district of Sarawak consisted of six, not of seven, pipes, and I have a note taken "in the field" that the tones emitted from those pipes, in the case of the one instrument which I examined by ear, were approximately $\dot{C}$ $B^{\flat}$ G F E C. Now it seems to me quite possible that the tone B may have been produced by partial uncovering of the hole of the uppermost pipe $\dot{C}$. Moreover, there can be no doubt whatever that the $A^{\flat}$ in keluri tune II is frequently somewhat sharpened. It may have been similarly produced by partially uncovering a pipe A. We may perhaps conclude that the true instrumental scale of the keluri varies in different instruments from $\dot{C}$ $\overline{A}$ G F E C to $\dot{C}$ $B^{\flat}$ G F E C,—which agrees with the scales we have deduced from songs VI, VII, X, XI, XII.

It will be noted that, as in the songs, the accompanying notes of the keluri form intervals of an octave, fifth and (?) major third with the notes of the tune. Of the two keluri tunes, I bears a general likeness to the songs, there being a prolonged drone an octave below the opening note, which descends a fourth by the cadence $\dot{C}$ B G, and thence through the tones F and E to the lower C. The other keluri tune, II, is remarkable for the presence of two accompanying notes of different pitch, for the curious syncopated time of the lower of these two notes, and for the triple time (cf. Songs VIII and IX) of the melody. It too employs the descent of the fourth from $\dot{C}$ to G but the intermediate note $A^{\flat}$ here plays a much more important part; it is the starting note of the melody and ascends to $\dot{C}$, and hence perhaps the latter interval naturally tends to be exaggerated.

Conclusions.

If we attempt to summarise this analysis of the Sarawak songs, we may make the following statements:—

(1) The simplest songs are based on the descending tetrachord Ċ-B♭-G, with or without Ḋ (Songs I, II, III, IV), yielding the cadence Ḋ Ċ B♭ G, in which what tonality there is depends mainly on the relation between the important end-notes, Ċ and G.

(2) With the introduction of the drone of the chorus on C, the tune is no longer restricted to this tetrachord. The descending fifth G F E C appears (Songs VII, X, XI, XII), yielding Scale I = Ċ B♭ G F E C, with a clear tonic Ċ. Less frequently the notes A and D occur, whereby the scale becomes the Mixolydian Ċ B♭ A G F E D C.

(3) One song consists of the pentatonic scale II = Ċ A G E D C (Song VIII).

(4) This scale, in another song, blends with scale I to form the composite hexatonic Scale Ċ B♭ A G E D C (Song V).

(5) Thus of the twelve Sarawak songs (omitting the Iban song, XIII) nine contain the descending cadence Ċ B♭ G. Three songs contain merely the note Ḋ in addition to these notes. In five songs the cadence F E C is added below, thereby completing a pentatonic scale which in ascent generally lacks the second and sixth. One song is built on a quite different pentatonic scale which omits the fourth and seventh. There is, however, no sure indication of the relation between these two scales. The descending intervals in the two scales are successively:—

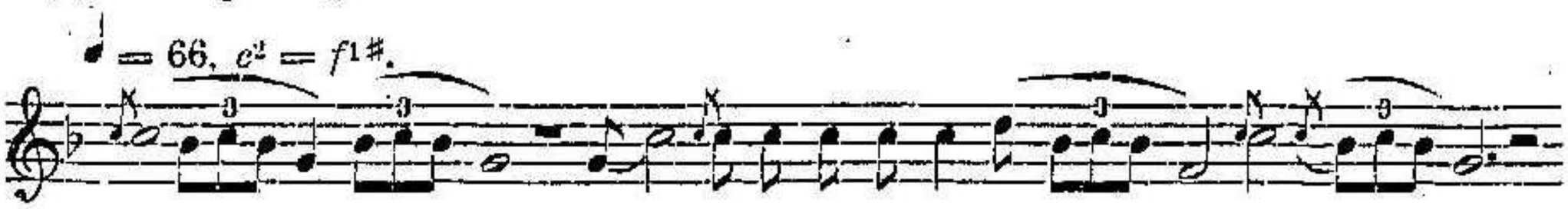
Scale I. Whole tone, minor third, / whole tone, semitone, major third.
Scale II. Minor third, whole tone, / minor third, whole tone, whole tone.

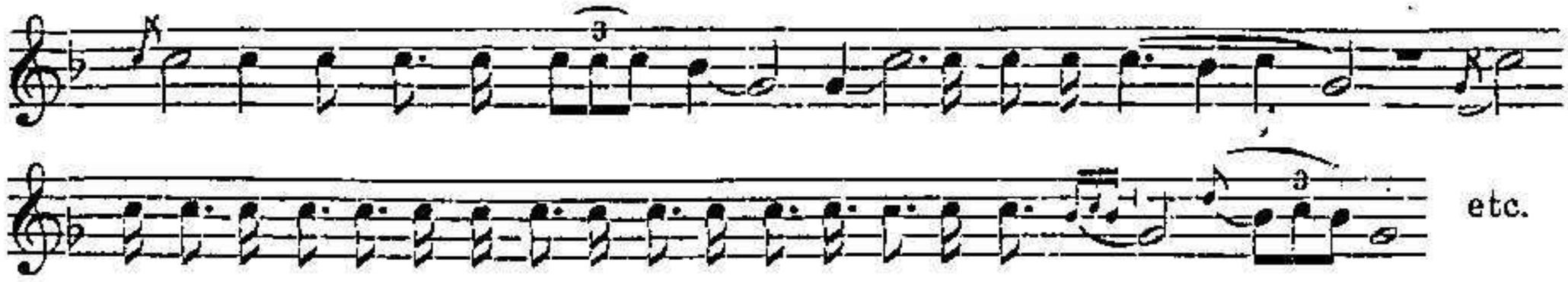
In each the octave is divided into two halves Ċ-G-C. But whereas we have been able to trace in this paper the formation of the first scale through the additon of a lower C to the cadence Ċ B♭ G, we have been unable to adduce any evidence as to the origin of the latter scale. It is conceivable that it may have been derived from the same descending cadence (Ḋ) Ċ B♭ G and that the resting note G has somehow been onsted by the accented note B♭ (cf. page 298) instead of by the lower C, as tonic, so that (in the scale of C) the cadence now runs (Ė) Ḋ C̲ A (the cadence Ḋ Ċ A actually occurs in Songs V and VIII); whereupon the resting note, as usual a fourth below the important C, is added, followed by the chorus, which is, as usual, an octave below the tonic or a fifth below the new resting note. We thus have the descending series of notes Ė Ḋ C̲ A G C, of which Song VIII is actually composed.

(6) The keluri (instrumental) tunes appear to make use of Scale I, Ċ B♭ (or A) G F E C.

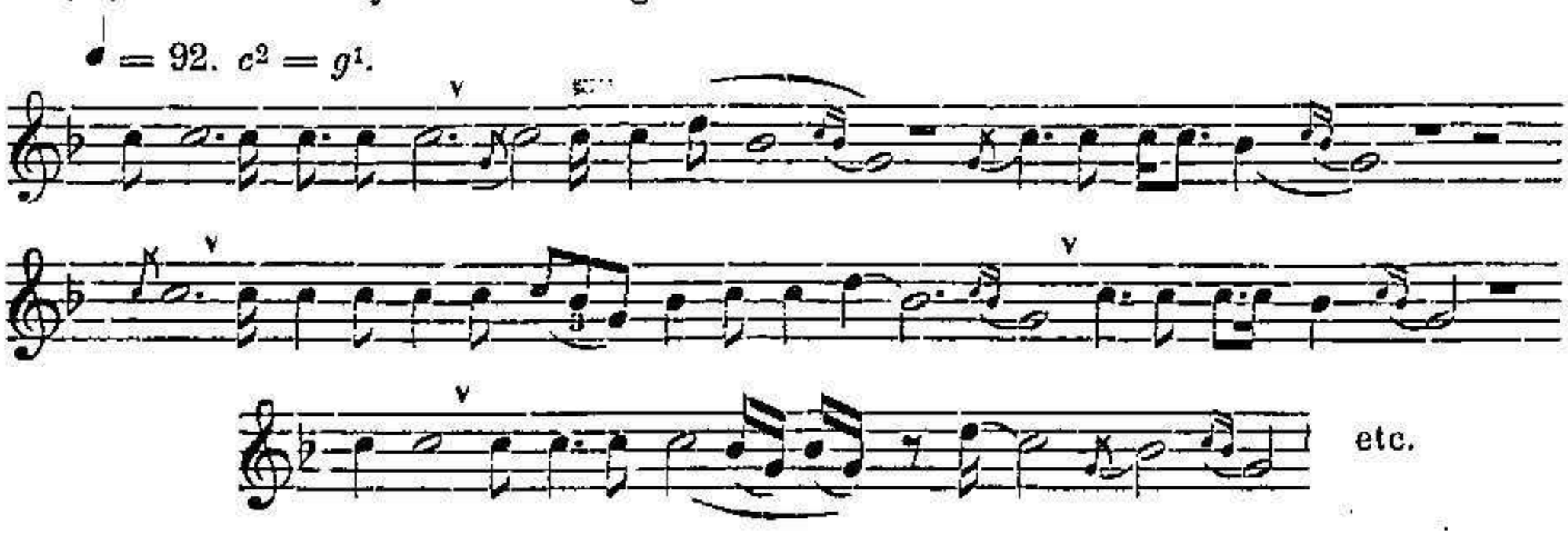
Sarawak Songs.

I (3) Bakong Song

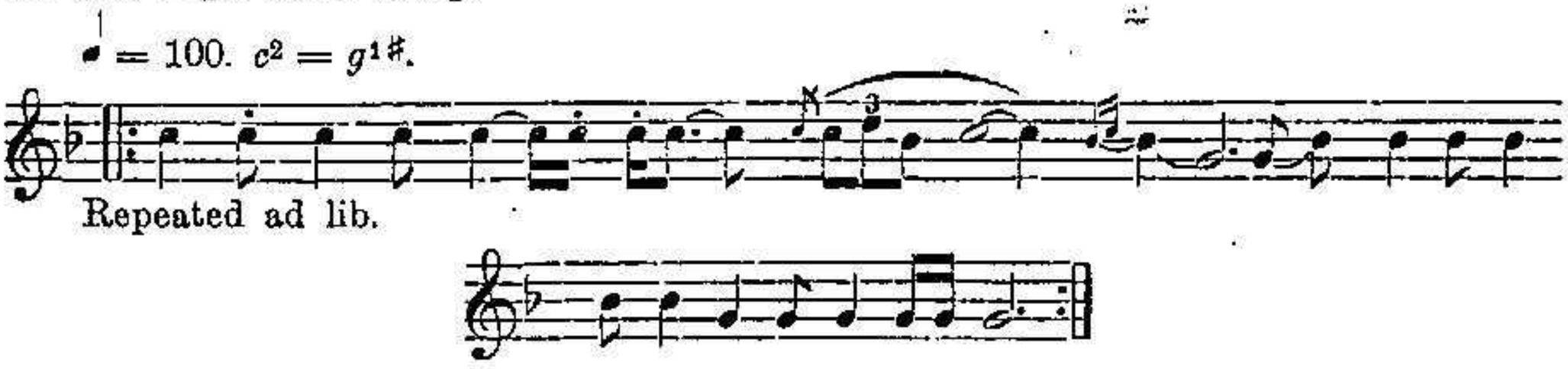




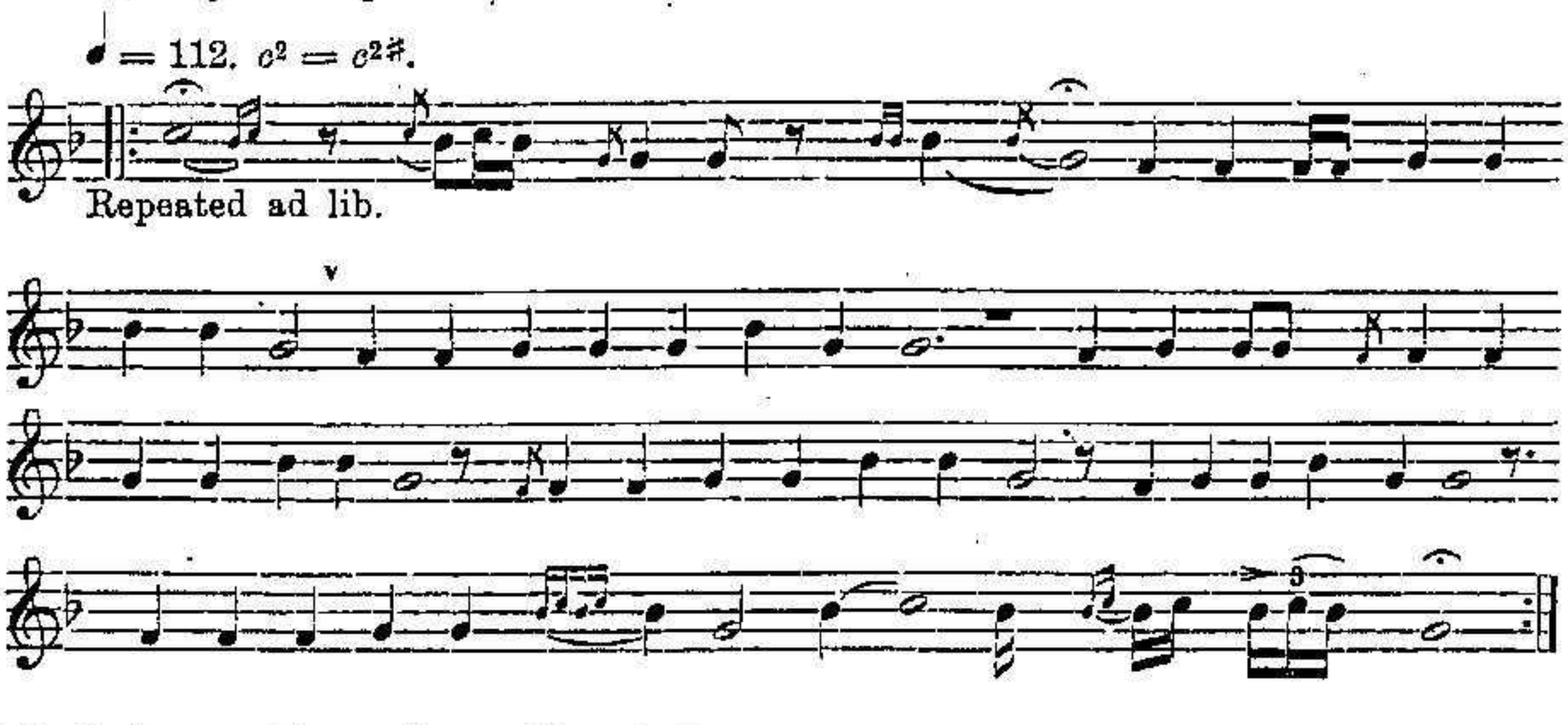
II (10) Baram Kadayan Love Song.



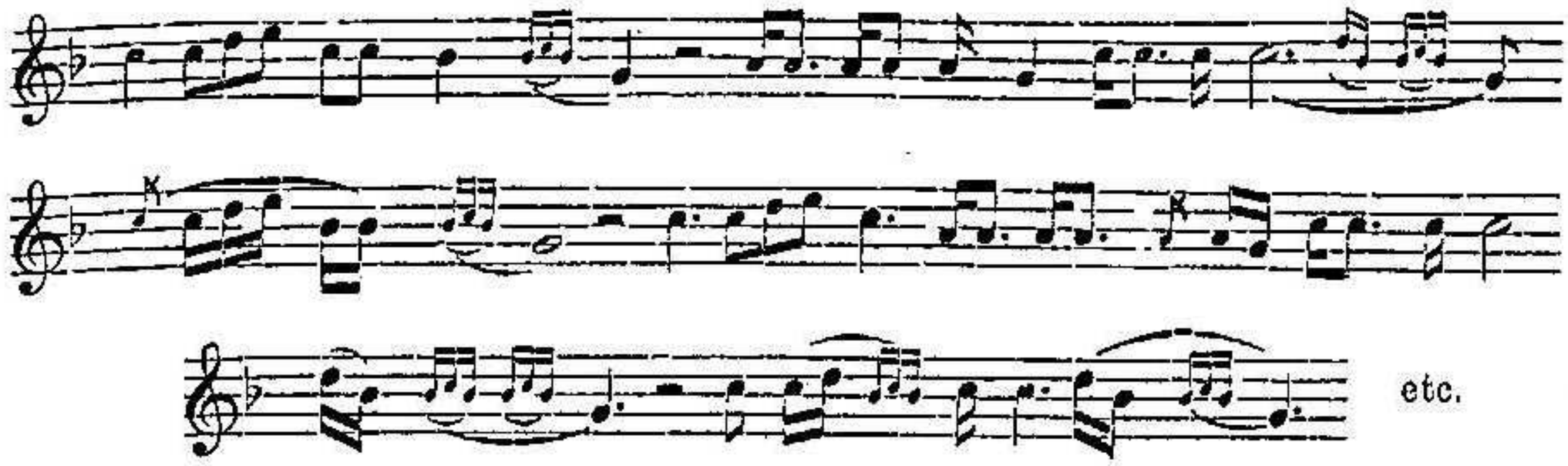
III (22) Lepu Anan Song.



IV (21) Kayan Song.

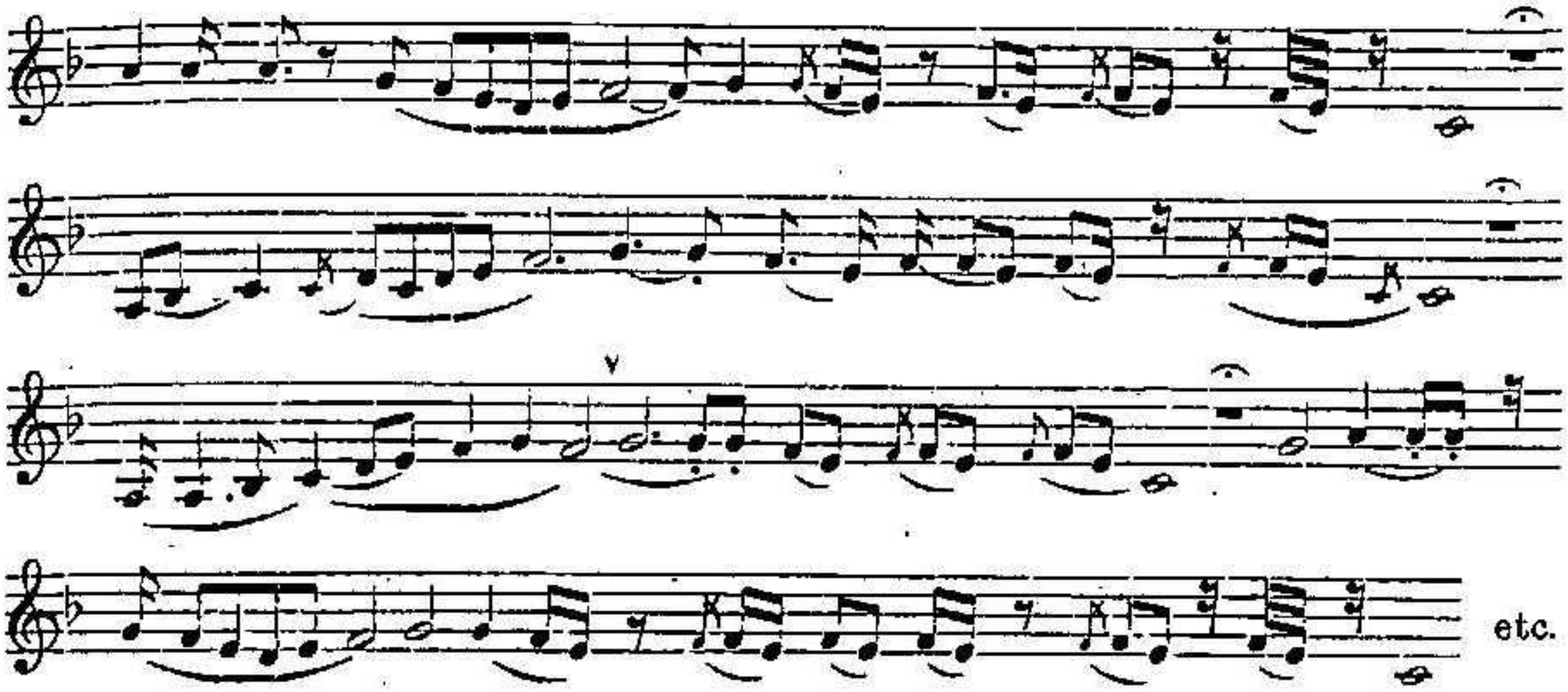


V (17) Batang-Kayan River Kenyah Song.



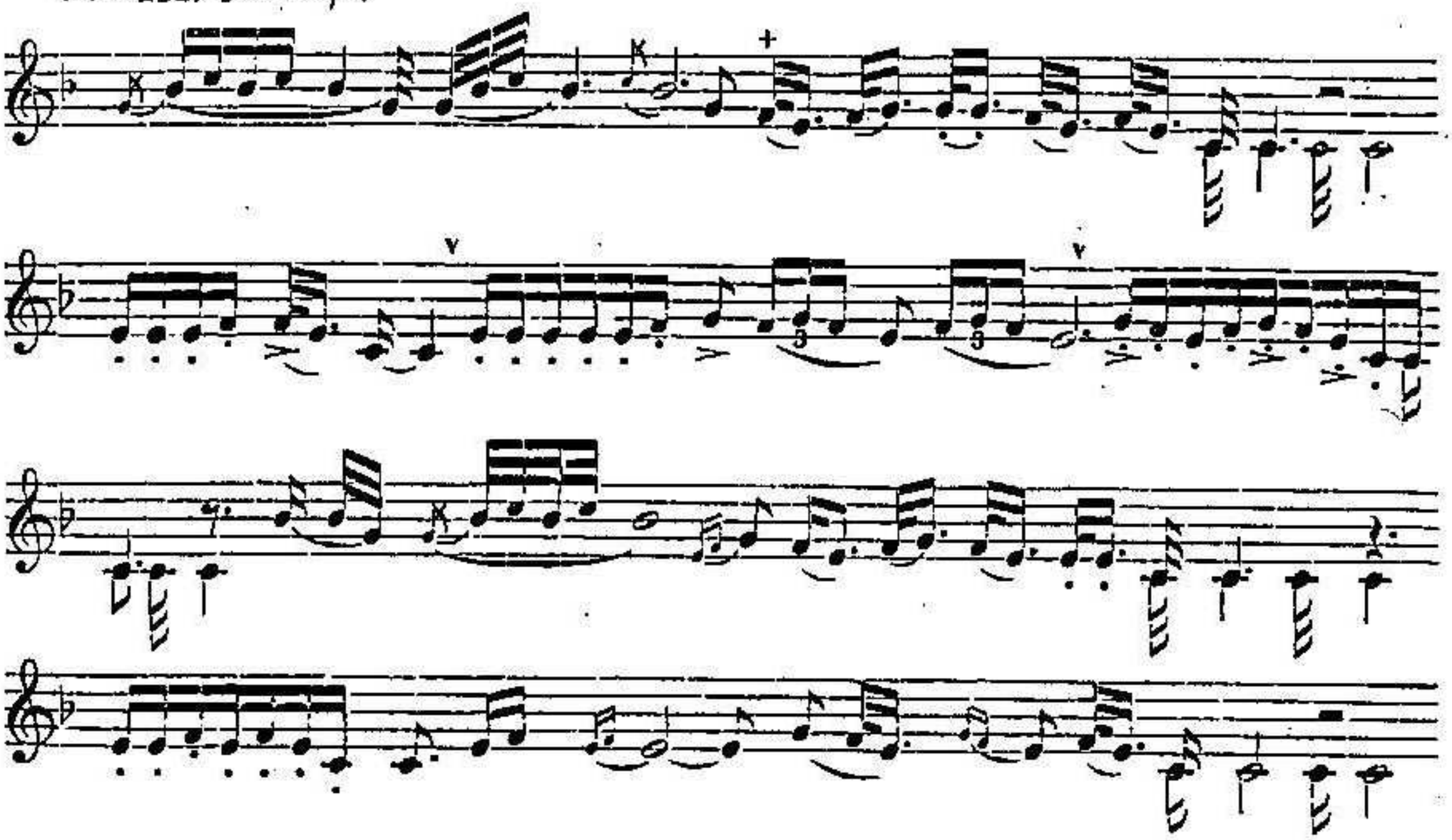
VI (9) Baram Kadayan (?Boating) Song.

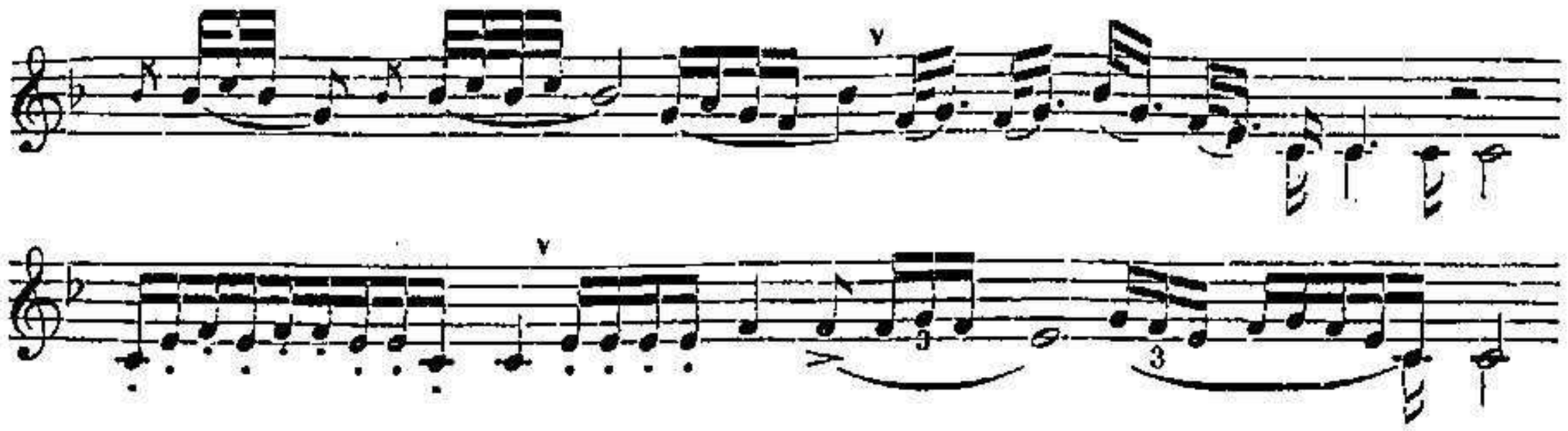
$\frac{1}{4} = 96$. $a^2 = c^{2\sharp}$.



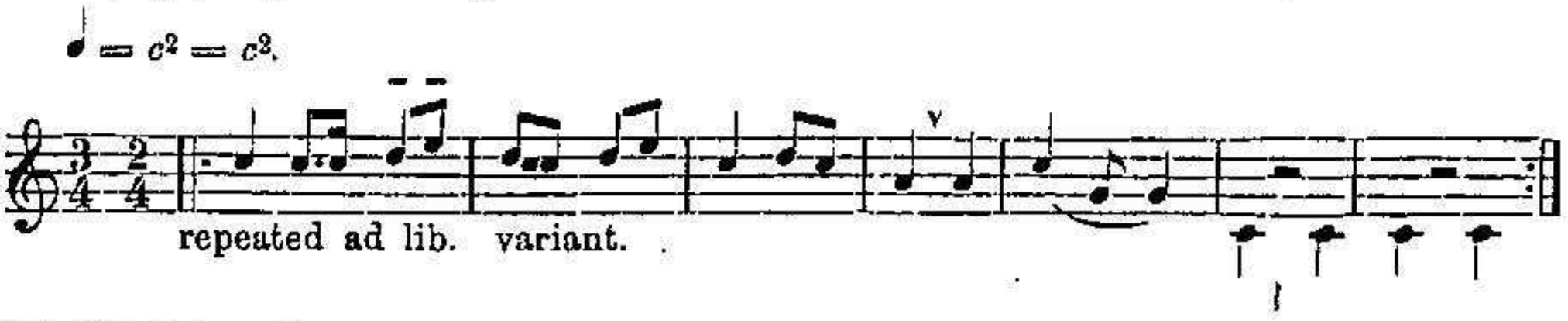
VII (12) Kenyah Woman Dayang's Song.

$\frac{1}{4} = 112$. $b^{0b} = f^1$.

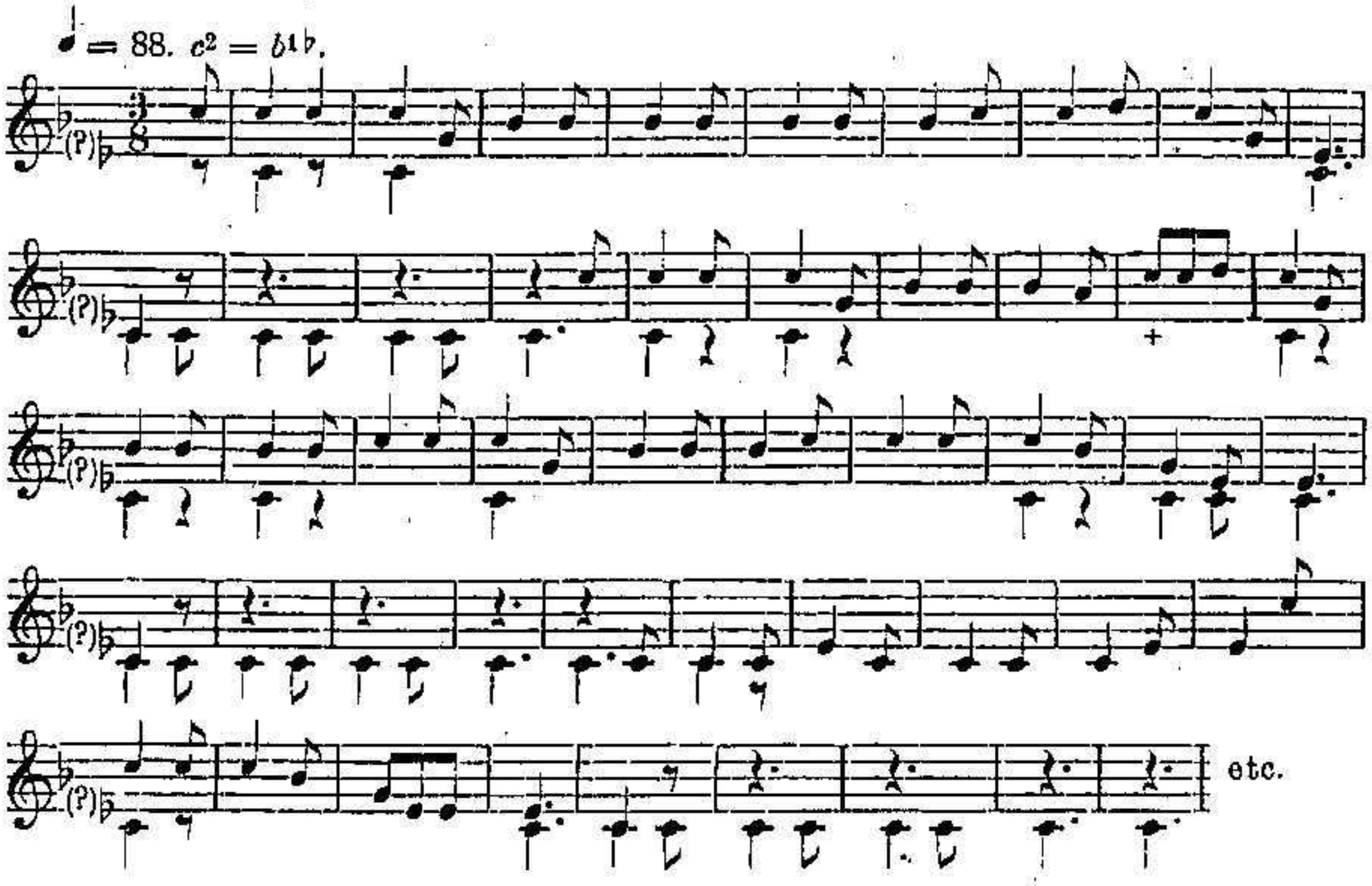




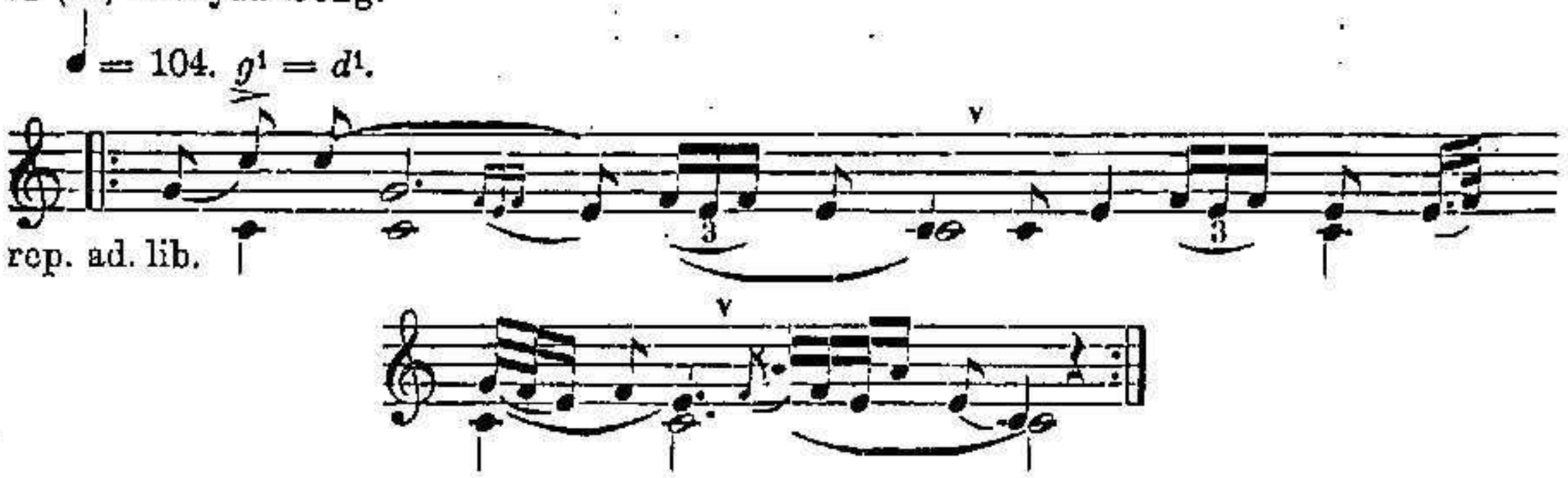
VIII (14) Sebop War Song.



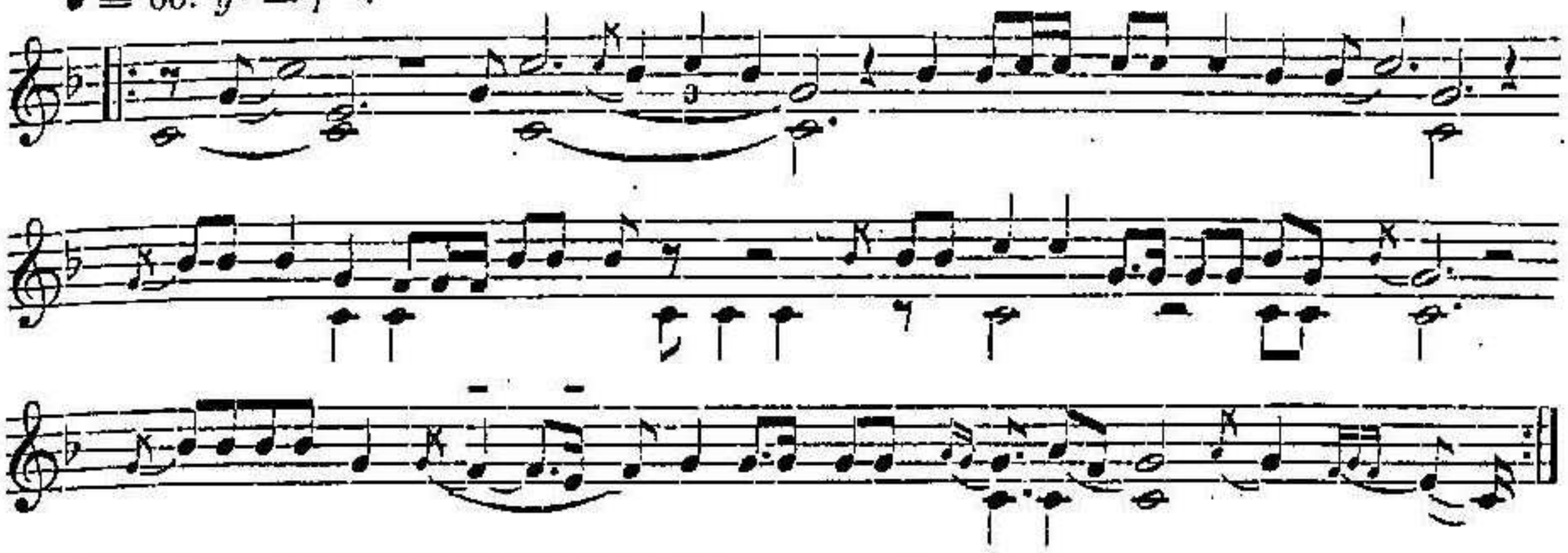
IX (13) Sebop Song.



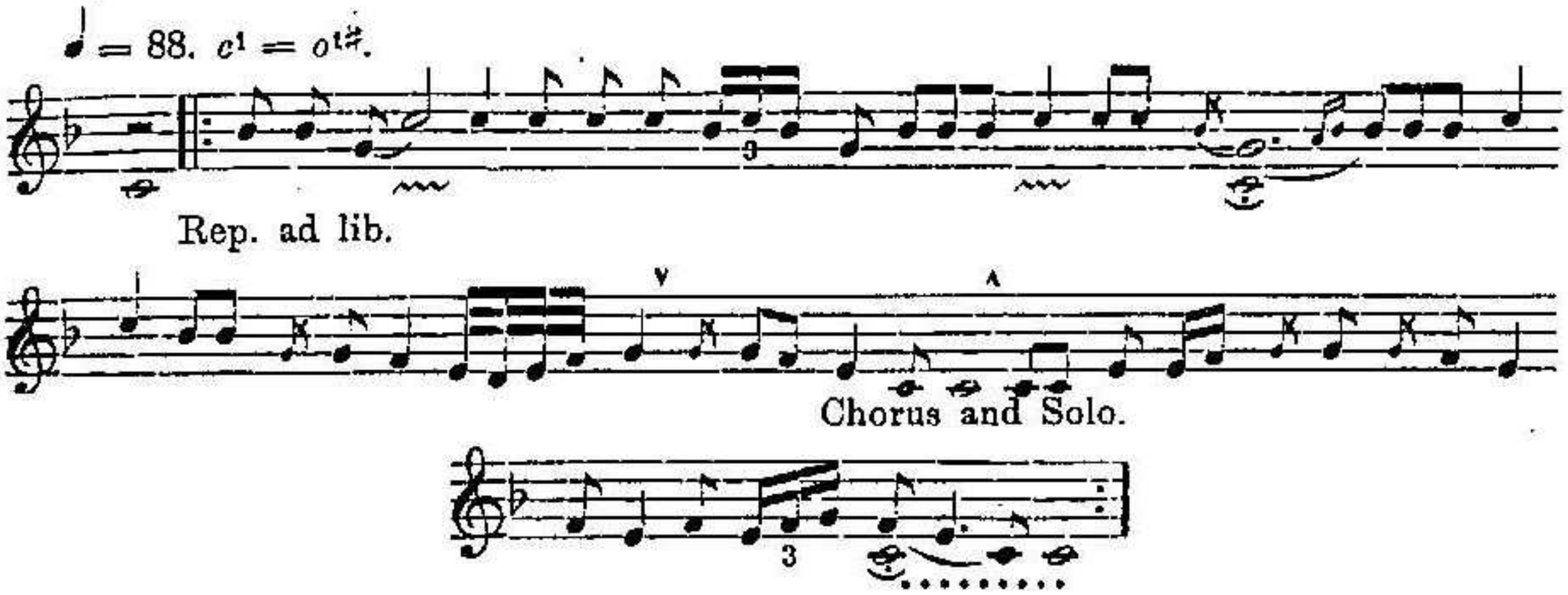
X (15) Kenyah Song.



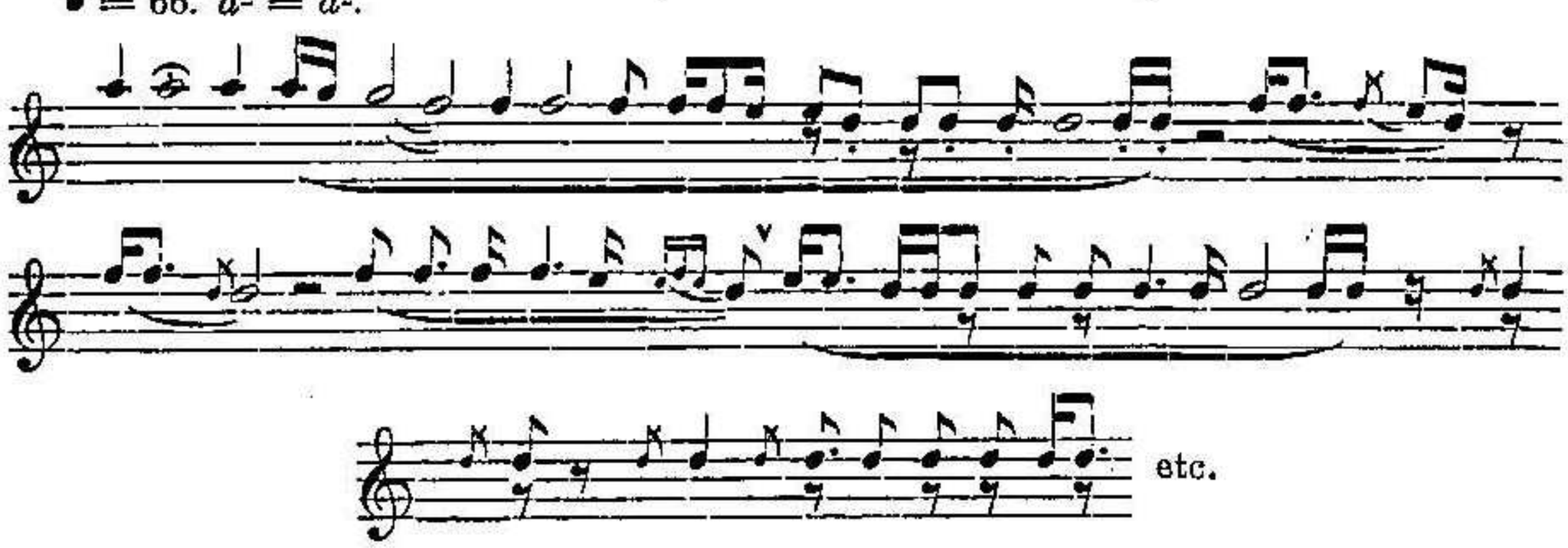
XI (19) Kayan Dayang's Song.



XII (24) Long Kiput Song of Farewell.

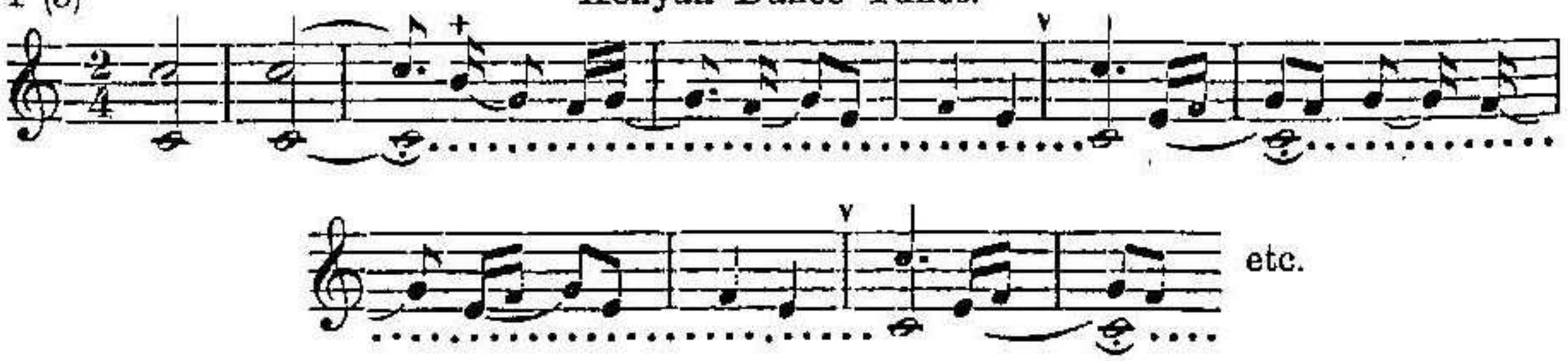


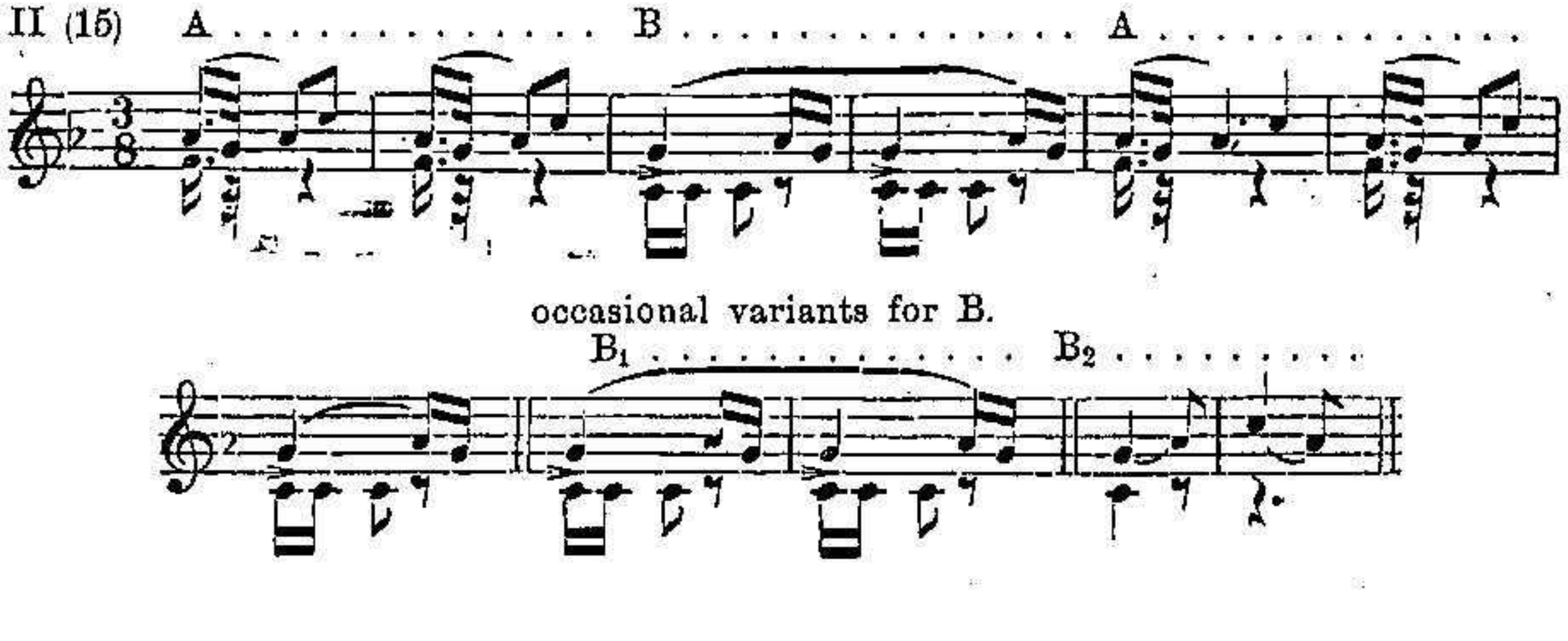
XIII (6) Iban Balandai Song.



Keluri Tunes.

I (3) Kenyah Dance Tunes.





occasional variants for B.

La Chronologie de l'œuvre instrumentale de Jean Baptiste Sammartini.

Par

Georges de St. Foix.

(Paris.)

Voici plus de six ans que nous avons entrepris l'étude détaillée de l'œuvre d'un maître qui, célèbre en son temps, mais, pour ainsi dire, dédaigneux de sa propre renommée, a répandu sans compter dans des compositions de caractère souvent très divers les trésors d'une inspiration infiniment originale et tout particulièrement attachante. On peut bravement affirmer, en effet, que la personnalité du Milanais Jean Baptiste Sammartini est bien l'une des plus curieuses et des plus marquantes dans l'histoire musicale au 18ème siècle, l'une de celles en qui se confondent le mieux la noble tradition du passé et la plus audacieuse liberté des «modernes». Et il est non moins certain malheureusement que, malgré ces mérites éminents, la physionomie du vieux maître est aujourd'hui absolument oubliée et presque aussi complètement ignorée que celle de tel ou tel de ces innombrables «sonatistes» italiens qui auraient à jamais disparu si un ou deux recueils quelconques de duos ou de *soli* ne nous avaient conservé leur nom. Celui de notre symphoniste, pour comble de malheur, continue de donner lieu aux confusions les plus regrettables: tantôt il s'agit de *Martini*, tantôt de *Martino*, puis de son propre frère le fameux hautboïste italo-anglais Giuseppe Sammartini, ou encore du P. Jean Baptiste Martini le grand théoricien bolonais, tout à fait contemporain d'ailleurs . . . Sans compter ce Jean Paul Egide Schwarzendorf, dit *Martini*, l'auteur de notre vieille romance française

«Plaisir d'amour» qui vient se mêler d'une manière bien imprévue à toute cette cacophonie!

Or, voici qu'un éminent musicographe italien, M. Fausto Torrefranca, vient de nous prouver — et ce n'est pas là son moindre mérite — qu'il suffit d'un simple coup d'œil pour remettre les choses au point. La personnalité du vieux symphoniste de Milan est trop distincte, en effet, dans sa capricieuse subtilité, pour pouvoir un seul instant se confondre avec n'importe lequel des musiciens que l'on s'obstine à considérer comme ses «homonymes» et il y a longtemps, du reste, que cet obstacle tant redouté au début de notre travail a disparu pour nous. M. Torrefranca, dans une série d'articles où se manifeste la compréhension la plus pénétrante et la plus fine [1]), prédit la résurrection d'un art que personne ne s'attend à voir naître dès le 18ème siècle, d'un art, comme il le dit excellemment, tout voisin de ce que l'on nomme aujourd'hui l'*impressionisme*. J'ajouterai que cet art, pour moi, n'est que de la poésie comme est poésie, si nous le voulons bien, chaque minute d'une journée, chaque vol d'un papillon, chaque souffle dans le feuillage: car il y a de tout cela dans cette vieille musique! Nul plus que nous n'est persuadé et touché de ce qui fait sa valeur propre et sa subtile beauté. Aussi bien, l'éminent musicographe italien, en présence de celle-ci, a-t-il aussitôt senti toute l'importance historique du rôle de Sammartini et s'attache-t-il tout de suite à l'étude d'un problème qui, depuis fort longtemps déjà, nous tient au cœur: le classement chronologique de quelques-unes des principales œuvres du maître milanais permettant de fixer les grandes lignes de sa longue carrière artistique.

Après avoir fait un examen aussi complet qu'il est possible des anciennes éditions françaises et anglaises, nous croyons le moment venu d'apporter ici des précisions nouvelles.

Editions Françaises.

A notre connaissance, le texte français le plus ancien — et d'ailleurs le plus important — qui fasse mention de Sammartini ou plutôt *des* Sammartini, est le *Catalogue de Musique tant française qu'italienne Imprimée ou Gravée en France, chez le Sr le Clerc, rüe du Roule à la Croix d'or*, paru en *1742* et suivi du *Catalogue Général et Alphabétique de Musique imprimée ou Gravée en France. A Paris, chez la Veuve Boivin, rue St Honoré, à la Règle d'or et Christophe Jean François Ballard, Fils, Libraire au bas de la rüe S. Jean de Beauvais, à Ste Cécile, 1742* [2]).

---

1) *Rivista Musicale Italiana.* 2ème fascicule. 1913.
2) Bibl. Nationale. Q 9036—38.

Dans la première partie de l'ouvrage, à la p. 55, sous la rubrique des «Sonates à flûte seule» nous lisons:

«Martini 1er Livre — 4e Livre — (prix) 4 *ℓℓ* et 3 *ℓℓ*»

puis, à la p. 62, sous le titre: «Flûte, Trio»:

«Martini, 2ème livre, 3ème livre. (prix) 6 et 9 *ℓℓ*».

Enfin, dans la seconde partie de l'ouvrage, à la p. 53, on trouve cette mention à la fois plus complète et plus exacte:

«San Martini Premier livre Trio 6 liv.
id. Deuxième id. 9 liv.»

Disons tout de suite que les premiers recueils des éditions françaises portent toujours le nom de *Giuseppe San Martini Milanese*, même lorsqu'ils ne contiennent que des œuvres de son frère: c'est là, très probablement, une erreur voulue, car la musique du hautboïste était déjà célèbre en Angleterre et se répandait en France; tandis que l'on ignorait encore complètement, dans ces deux pays, les compositions de Jean-Baptiste Sammartini.

Voici le titre du premier livre des «Trios» mentionnés ci-dessus et qui, cette fois, sont bien de *Giuseppe* Sammartini:

»6 Sonate a Tre, Due flauti col Basso
Dedicata al Altezza Reale di
Frederico Principe di Wallia et Elettorale di Brunswik
da Giuseppe San Martini Milanese
Opera Prima [1])
Gravé par Labassée Prix 6 ℓℓ
A Paris
Chez { *M^{r} le Clerc le Cadet rue St Honoré, vis-a-vis l'Oratoire, à la Ville de Constanstinople*
Le S^{r} le Clerc, Marchand, rue du Roule, à la Croix d'or
Madame Boivin, Marchande, rue St Honoré, à la Règle d'or
Avec Privilège du Roi.

Et voici le titre du second:

XII Sonate a Due e Tre Violini col Basso
Del Signor Giuseppe San Martini Milanese
Opera Seconda [2])
Gravé par Labassée Prix 9 ℓℓ
A Paris
chez { *M^{r} le Clerc, rue St Honoré, vis a vis l'Oratoire, chez le Bonnetier*
le S. le Clerc, M^{d}, rue du Roule, à la Croix d'or
La Ve Boivin, M^{de}, rue St Honoré, à la Règle d'or
Avec Privilège du Roi.

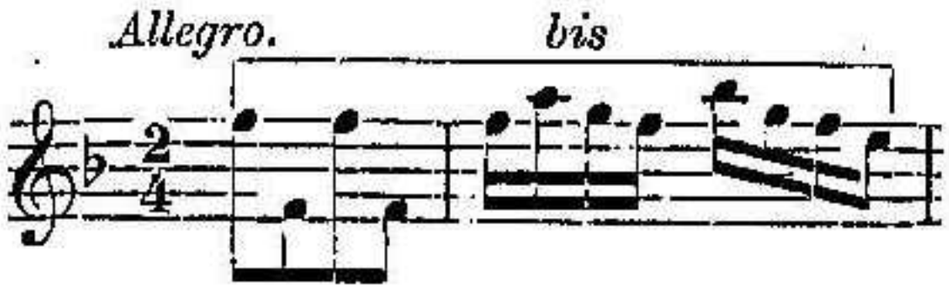
Sauf trois numéros [3]), ce dernier recueil est entièrement composé de symphonies à trois et quatre parties (on a simplement supprimé l'alto

1) Paris, Bibl. du Conservatoire. 2) Ibid.
3) Qui appartiennent à l'œuvre du vieil Antonio Brioschi.

pour le remplacer çà et là par un troisième violon) de *Jean Baptiste* Sammartini: c'est, à notre connaissance, la première publication d'œuvres du symphoniste milanais! Et cette première publication fixe désormais une date dont l'importance nous semble considérable dans l'histoire de la musique instrumentale: *avant* 1742, on vendait donc à Paris des symphonies de J. B. Sammartini. C'est là un fait acquis et dont l'honneur revient à notre pays.

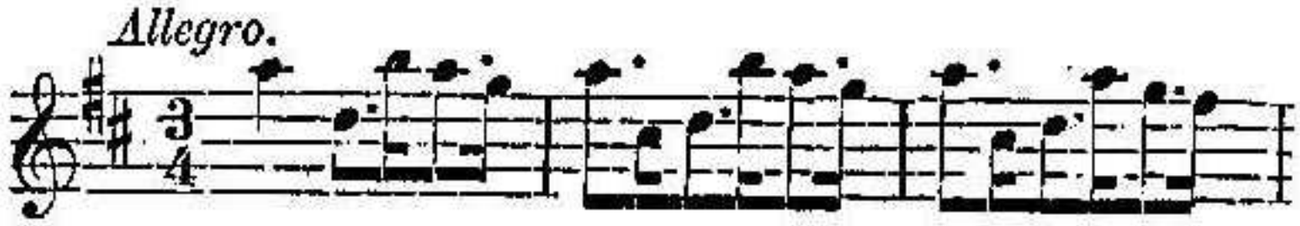
A un point de vue plus particulier, la date de l'*opera seconda* n'est pas moins importante: car elle nous montre le style pratiqué par notre symphoniste aux environs de 1730—1735, ces morceaux étant nécessairement d'une composition fort antérieure à la date du *Catalogue* Le Clerc. En les confrontant avec d'autres, nous avons pu, au cours de notre travail, établir l'existence d'une première «manière», très remarquable et féconde, dans la production symphonique de Jean-Baptiste Sammartini.

Voici les débuts des symphonies de l'*opera seconda*:



3 morceaux.

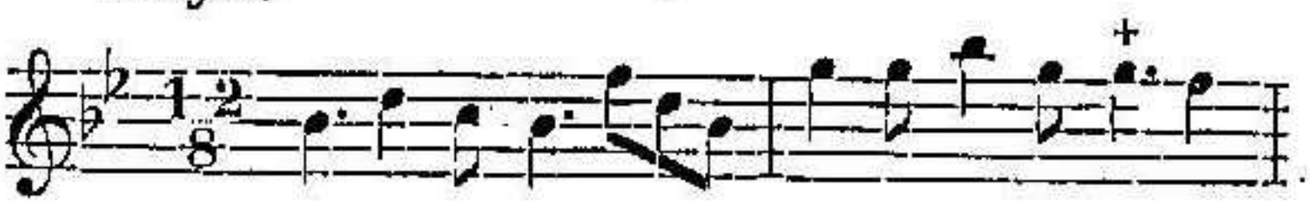
d'Antonio Brioschi (Darmstadt Symph. No. 18)



3 morceaux.

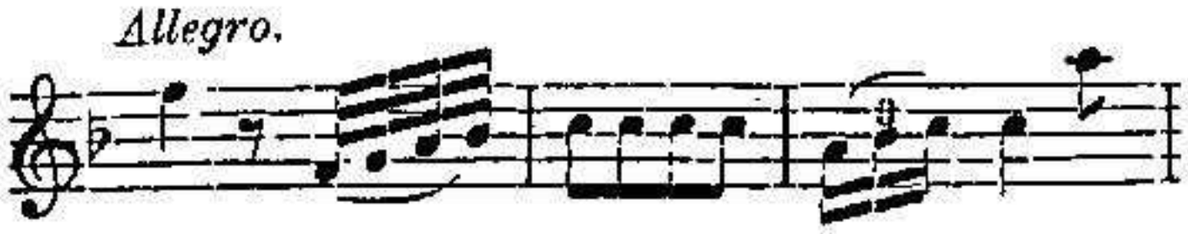
2 morceaux.

3 morceaux.

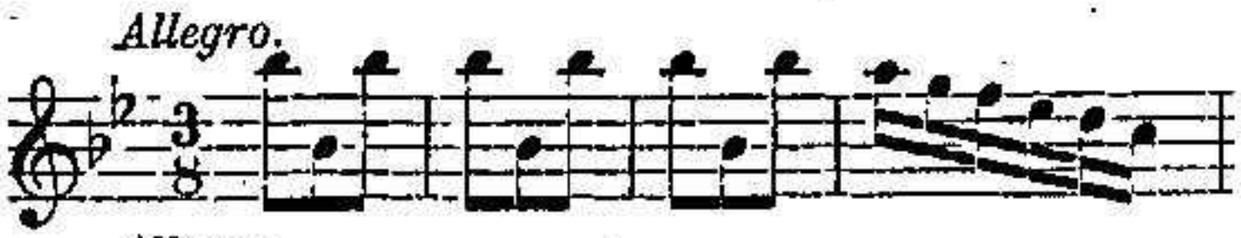


d'Antonio Brioschi (Paris Conservatoire)

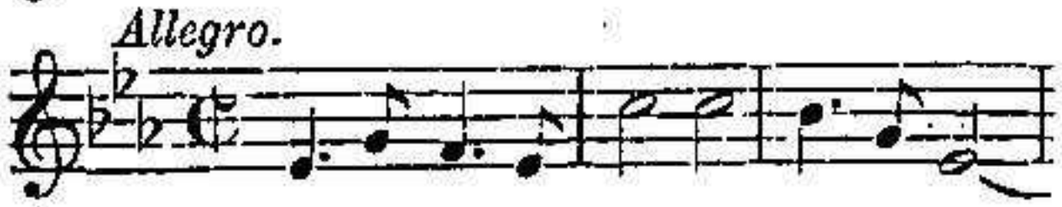
3 morceaux (paru à Londres) op. I.



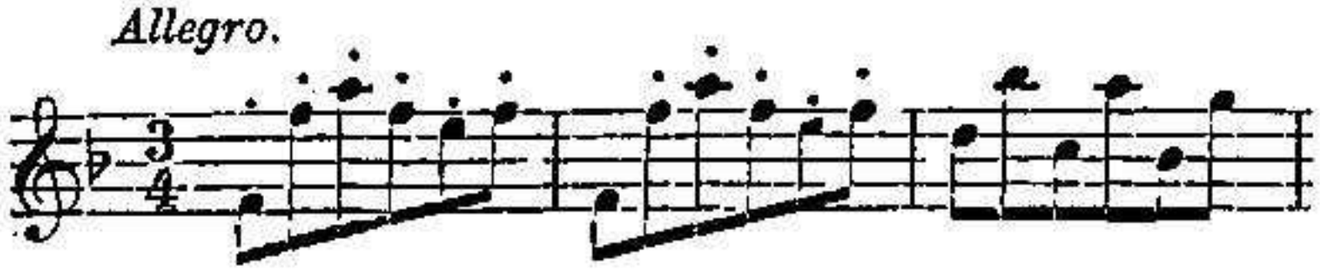
3 morceaux (paru à Londres avant 1745)



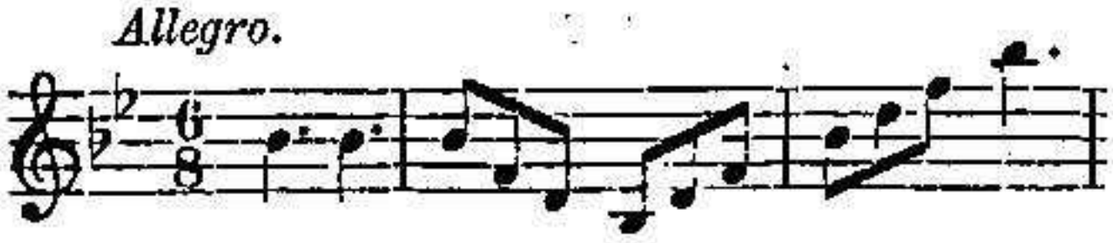
3 morceaux.



d'Antonio Brioschi (Catal. Breitkopf Raccolta 3 No. 6)



3 morceaux (paru à Londres en 1751)



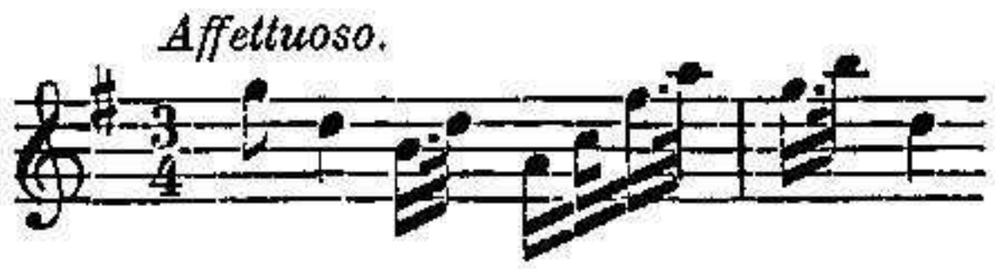
d'Antonio Brioschi (Paris Conservatoire)

L'*opera terza* que nous n'avons pu voir encore contient une série des nombreuses sonates pour flûte et basse de *Giuseppe* San Martini et l'*opera quarta* n'est autre que la reproduction française de l'op. 3 de ce même maître (*12 Sonate a due Violini, e Violoncello e Cembalo se piace* op. III, dédié à la Princesse de Galles, *da Giuseppe San Martini*) paru à Londres en 1743 et que l'on peut à bon droit considérer comme son chef d'œuvre.

Quant à l'*opera quinta*, elle porte encore le nom du maître de Londres, mais appartient intégralement à Jean-Baptiste Sammartini:

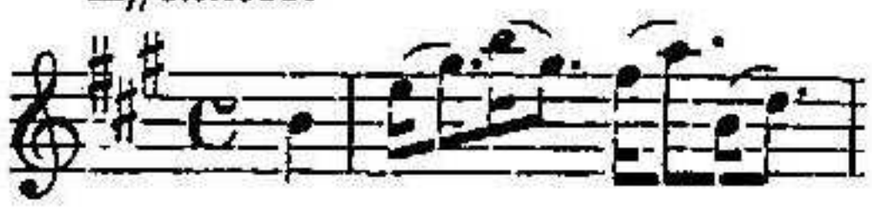
XII Sonate otto a due Violini è Basso è quiattro a
Flauto, due Violini e Basso
Da Giuseppe St Martini Milanese
Opera Quinta
Gravé par Joseph Renou Prix 12 ℔
A Paris
chez { *M^r le Clerc, rue St Honoré, vis à vis l'Oratoire, chez la Bonnetier*
M^r le Clerc, rue de Roule, à la Croix d'or
Me Boivin, rue St Honoré, à la Règle d'or.
Avec Privilège du Roy [1])

Dans ce recueil figurent plusieurs des trios qui semblent avoir eu le plus de vogue au 18ème siècle, si on en juge par la fréquence des copies:



1) Bib. nat. Vm 7 1201.

Affettuoso.



Les quatre sonates qui terminent le recueil sont des petits quatuors ou *Concertini* qui n'ont rien d'orchestral, mais ressortissent à la musique de chambre et pourraient être considérés comme les premiers essais de Sammartini dans le genre du quatuor à cordes. Nous n'avons pu fixer jusqu'ici la date exacte de publication de ce recueil: on peut admettre sans difficulté que sa naissance a eu lieu aux environs des années 1745 ou 1746.

Enfin, les éditeurs Huberty et le Clerc ont fait paraître, ce dernier notamment, sous le nom *Del Signor Giovanni Battista S. Martini* les op. 6 et 7 qui, chose curieuse, contiennent tous les deux les mêmes sonates. Voici les titres:

VI Trio pour deux Violons et Basse
par Mr St Martino œuvre V [1])
Mis au jour et gravez par huberty del Academie Royale de Musique.
Prix 7 ℔ 4 S.
A Paris, chez Huberty, rüe des deux Ecus, au coin de celle de Vanne,
où l'on trouve un grand Magasin de Musique moderne.
A Lyon, chez les Marchands de Musique.
Avec Privilège du Roy.

Edition Le Clerc [2]):

Sei Sonate notturne a due Violini e Basso.
Del Signor Giovanni Battista S. Martini
Opera VII^a. Prix 6 ℔
A Paris, chez le Clerc, marchand, rue St Honoré, entre la rue des Prouvaires
et la rue Dufour, à Sainte Cécile [3]).
Et aux Adresses ordinaires. Avec Privilège du Roi.

Bien que nous ne possédions pas non plus la date exacte de l'apparition en France de ces délicieuses sonates, nous les croyons assez postérieures aux œuvres précédentes: elles doivent dater des environs de 1760 et c'est probablement elles que signale Fétis sous le titre, assez énigmatique, de *Six petits Trios ou Nocturnes pour flûte* (?) *ou violon.*

Ajoutons encore deux intéressantes mentions d'œuvres aujourd'hui malheureusement perdues:

Chez le Clerc (vers 1744), *le Quatrième œuvre de Sonates de Mr San Martini* (il s'agit de Jean-Baptiste) *pour le Violoncelle* [4]): *3 ℔ 1 s.*

---

1) Il y a là une erreur manifeste: un exemplaire de cette édition, au Conservatoire de Bruxelles, porte l'indication d'op. VI. 2) Bib. nat. V^m 7 1202.
3) Il s'agit de Ch. N. le Clerc établi «à Ste Cécile» depuis le 6 novembre 1760. V. Cucuel: *La Pouplinière et la Musique de chambre au XVIIIème siècle.* p. 323.
4) Voir Catalogue le Clerc, au dos des sonates de «feu M. Lucas». A la fin, Privilège général du Roi, signé Gaultier 29 sept^bre 1743.

Et, par un privilège daté du 31 décembre 1750[1]):

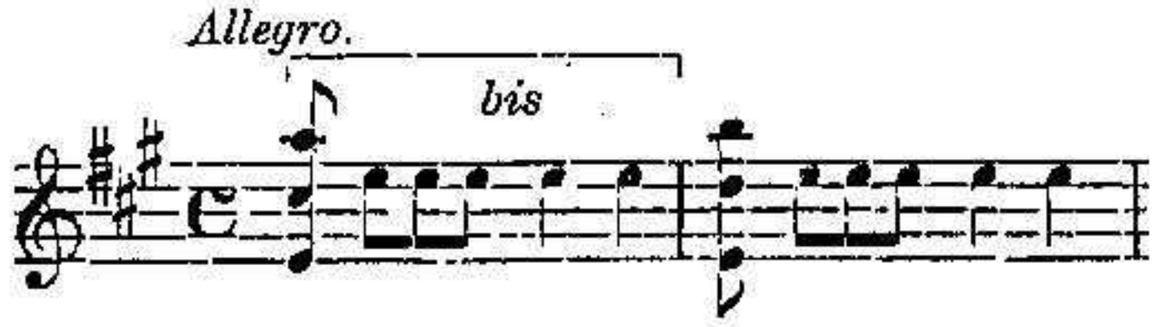
«Jean le Clerc, l'un des 24 Violons ordinaires de la Chambre du roi» obtient le droit de publier *1 livre de solo pour la flûte del Signor Giovanni-Batta San Martini.*

Nous voici forcés, maintenant, d'entraîner le lecteur dans le domaine souvent assez obscur des *Vari Autori*: c'est un terrain presque toujours dangereux et sur lequel il ne faut s'aventurer qu'avec infiniment de précautions. Les erreurs d'attribution sont très fréquentes dans ces recueils: il n'est pas rare, en effet, de voir un seul et même morceau appartenir à trois auteurs différents! Il y a là une négligence des éditeurs ou des copistes qui dépasse toute idée.

Plusieurs de ces collections ont paru en France à partir de 1755[2]): la plus importante, celle de l'éditeur Vénier, s'est poursuivie de 1755 à 1762 fournissant six symphonies de divers auteurs par livraison. Ecrites le plus souvent pour quatuor, auquel venaient parfois s'adjoindre *ad libitum* des parties de cors, les «ouvertures» du premier recueil comportent tantôt 2, tantôt 3 ou 4 violons et la basse: sous le n° III de l'op. I figure un *Concerto grosso* de *Giuseppe St Martini.*

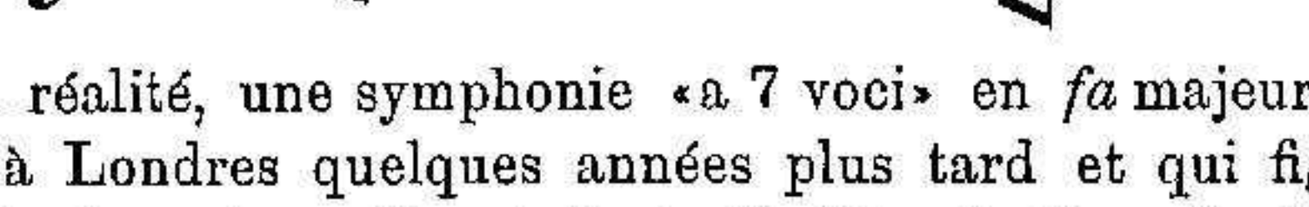
Voici maintenant les différentes symphonies de Jean-Baptiste Sammartini que nous avons pu relever dans cette grande collection:

1° *Opera terxa; Del Signor Conte Giulini*[3]):



C'est, transposée en *la*, la symphonie de Sammartini, récemment publiée chez Ricordi à Milan, sous le nom de *Quartetto sinfonico.*

2° *Opera quarta: Del Signor Galimberti*[4]):



C'est, en réalité, une symphonie «a 7 voci» en *fa* majeur de Sammartini publiée à Londres quelques années plus tard et qui figure dans les Catalogues de la maison allemande de Breitkopf: *Raccolta IV* n° 3 (1766).

3° Dans le même op. 4 (*Sei Ouverture a piu Stromenti* figure une

---

1) Voir Georges Cucuel: *Quelques documents sur la librairie musicale au XVIIIe siècle. Bulletin de la Société Internationale de Musique, 1913*, p. 398.

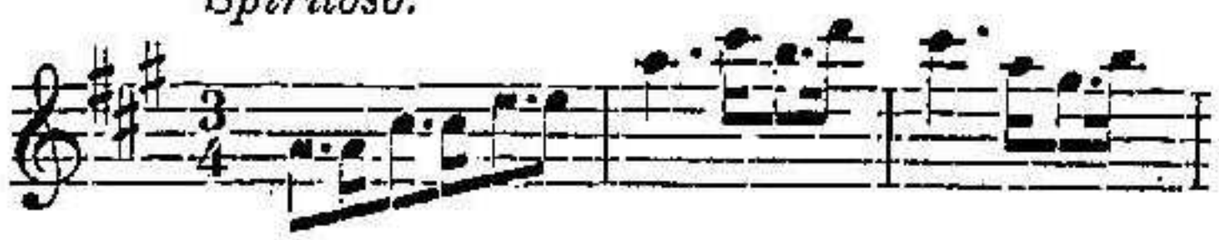
2) Pour plus de détails, voir Georges Cucuel: *La Pouplinère et la Musique de Chambre au XVIIIème siècle*, p. 376 et suiv.

3) 1755 ou 1756.

4) Ibid.

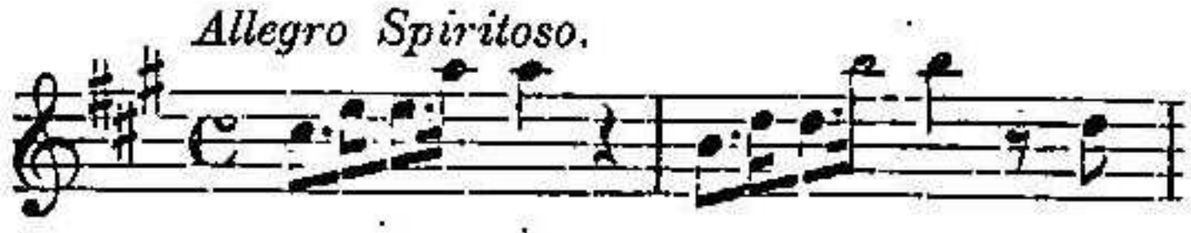
intéressante *Sinfonia Del Signor Martini*; en titre: *del S. G. B. St Martini*) qui, elle aussi, a paru plus tard en Angleterre dans un recueil de symphonies d'un élève de Jean Stamitz, le Cte de Kelly [1]):

Spiritoso.



4° *Opera VII Del Signor Martini (Overtura n° I a più Stromenti):*

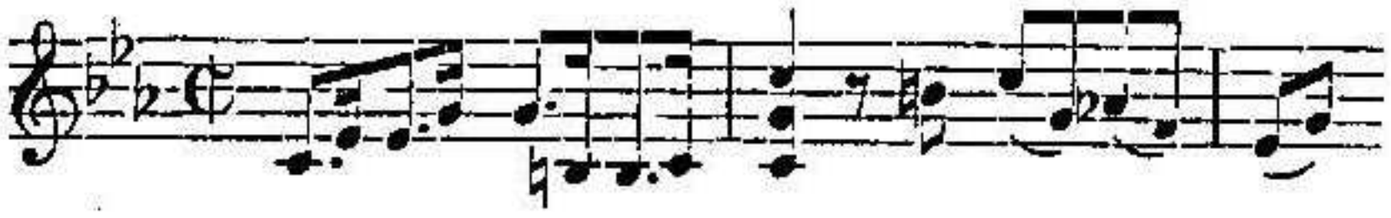
Allegro Spiritoso.



Il s'agit là de la symphonie commentée par M. Amintore Galli [2]).

Enfin 5° *opera IX* [3]): *Del Sig. Martini.* [*St Martini* sur le Catalogue général] VI *Sinfonie a più Stromenti* n° 3.

Risoluto assai.



Le premier morceau de cette dernière symphonie sert d'introduction à la 4ème *Cantate de Carême*: «Le Repentir de St Pierre» [4]): l'œuvre toute entière a un caractère énergique et sombre des plus remarquables. Ainsi que pour les précédentes, l'orchestre se compose du quatuor des cordes rehaussé par deux cors.

Comme on le voit, ces cinq symphonies ont paru à Paris entre les années 1755 et 1757, au moment où le public des principaux concerts raffolait des œuvres étrangères; c'est d'ailleurs une période de vie musicale intense dans notre capitale; les grands virtuoses s'y succédaient, Jean Stamitz brillait dans les salons de M. de la Pouplinière [5]), etc. Ces œuvres appartiennent déjà à ce que nous appellerons la deuxième manière du maître milanais: elles n'offrent plus rien de commun avec celles dont nous avons parlé plus haut et l'on peut affirmer qu'elles ont dû être écrites entre 1745 environ et les années de leur publication à Paris. Peut-être y étaient-elles déjà connues car, dès 1749, on exécute au Concert Spirituel, pour la première fois, un «Concerto de Martini» [6]) et, au-

1) Paru en 1763. V. *Denkmäler deutscher Tonkunst*, par M. Riemann. 3ème vol. consacré à l'école de Mannheim.

2) *Estetica della Musica.*

3) Paru en Juillet 1757.

4) Les *Cantates de Carême* de Sammartini sont conservées à la Bibliothèque d'Einsiedeln.

5) Voir à cet égard. La *Symphonie française vers 1750. L'Année musicale* I. 1911.

6) *Mercure de France.* An. 1749.

dit Concert, le jour de la Toussaint 1751[1]), on signale l'exécution «d'une belle symphonie de San Martini».

Le succès de ses œuvres en France s'affirme encore par l'apparition d'autres recueils, aujourd'hui perdus:

chez Moria[2]), le 27 Septembre 1756[3]): *Sei Sinfonie a piu Stromenti da Jomelli, Wagenseil, Flaminghino, San Martino.* Prix 7 livres.

L'année suivante, un musicien d'apparence charmante et qui malheureusement nous reste à peu près inconnu, Filippo Ruggi Romano (souvent appelé Ruge ou Rouge[4]) s'est improvisé éditeur de músique et, lui aussi, a fait paraître un recueil formé de compositions de Sammartini, Jomelli, Alberti, Galuppi, etc.[5]) Nous pourrions citer encore les collections publiées par M[olle] Estien (après 1755) où se trouvent deux vieilles symphonies de Sammartini: *Sinfonie a 2 violini e Basso dei più Celebri Autori d'Italia*[6]); celle de Mme Mangean, etc. Après 1760, l'un des éditeurs les plus considérables de Paris, la Chevardière, annonce à son tour un recueil de *Vari autori* dont le n° II contiendra des œuvres de «Holzbauer — Stamitz — Holzbauer — *S. Martini* — Jomely — Stamitz» que nous n'avons pu retrouver. Et, dans la longue série de symphonies périodiques parue chez ce même éditeur, on remarque, au n° 55, le nom désormais bien connu de S. Martini.

Enfin, en 1766, parut encore chez Vénier une série de *Six Sonates pour Clavecin et Violon* qui, la même année, avait été publiée à Londres. Et neuf ans plus tard, en 1775, lors de l'acquisition du fonds de Mme Le Clerc par «les auteurs du Journal de Musique» on signale encore, parmi les «ouvrages au rabais», les sept recueils qui avaient paru, trente ans auparavant, dans le même fonds. Après cette date, les œuvres de Sammartini disparaissent complètement des catalogues de nos éditeurs. Voilà donc, à peu près entièrement, le rôle commercial que jouèrent sur notre marché parisien, les œuvres du maître de Milan: on voit que leur succès a duré bien près de quarante années!

Editions Anglaises.

Non moins considérable assurément fut la vogue de Sammartini en Angleterre: ses œuvres se sont vendues sans interruption à Londres de 1744 à 1766 environ[7]). Celles de son frère ont paru simultanément à

---

1) *Ibid.*

2) Nous devons ces renseignements à l'érudition obligeante de M. Georges Cucuel.

3) *Affiches, annonces et avis divers*, 1756 (V. 28 260) — Bib. nat.

4) Sur Ruggi, voir les intéressants détails donnés par M. Georges Cucuel: *La Pouplinière et la Musique de chambre au XVIIIème siècle.* 5) Ibid.

6) Bibl. de Hambourg.

7) Une série de six sonates (ou symphonies) à 3 parties du *sig[r] Gio. Battista St Martini of Millan* qui paraissent fort anciennes a été publiée chez Neil Stewart à Edimbourg nous ignorons à quelle date.

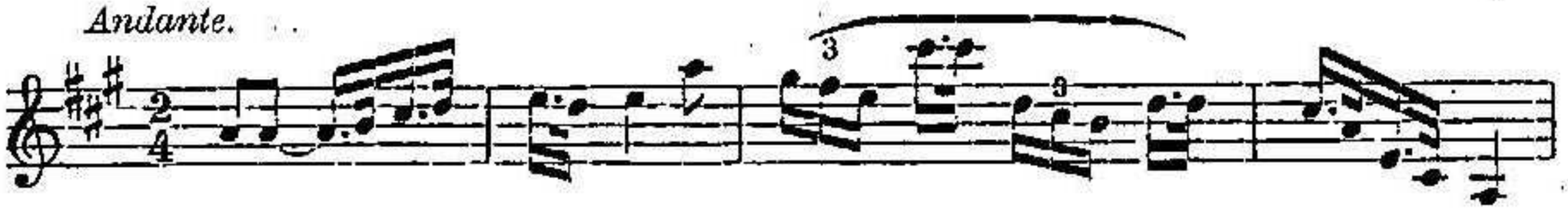
partir de 1736 et jamais aucun éditeur ne les a confondues: chaque titre distingue soigneusement *Giuseppe San Martini* du *Signor Battista San Martini, Principal Composer in Milano*[1]).

Malheureusement, les trois premiers numéros des œuvres de celui-ci sont des recueils composites qui servirent à le «lancer» et présentent les mêmes caractères d'incertitude que nos *Vari autori* parisiens: il est probable d'ailleurs que la première suite aura donné lieu à des protestations parmi les amateurs anglais qui se renseignaient mieux que nous sur la marchandise qu'on leur livrait. Ou peut-être la présence à Londres de ce Jean-Baptiste Lampugnani qui y était venu écrire et diriger des opéras italiens, suffit-elle à expliquer la croissante exactitude des titres de ces différents récueils: en tout cas, le libellé du troisième nous semble le mieux répondre à la réalité des faits[2]).

Voici les titres des trois recueils:

1°) *Six Sonatas for two Violins with a Through Bass for the Harpsichord or Violoncello Compos'd by Sig^r Gio. Batista Lampugnani opera Prima. London Printed for and sold by J. Walsh*[3]) *in Catharina Street in the Strand.*

Le nom de Sammartini ne paraît pas sur cet exemplaire bien que la troisième des Sonates soit certainement de lui et figure d'ailleurs sous son nom à la Bibliothèque d'Upsal[4]):



La publication est antérieure à 1744.

2°) *Six Sonatas for two Violins with a Through Bass for the Harpsichord or Violoncello. Compos'd by Sig^r Gio. Batista Lampugnani And St Martini of Milan. Opera Seconda (Walsh)*[5])

Le nom de chacun des auteurs est spécifié en titre de chaque sonate.

3°) *A third Set of Six Sonatas for two Violins with a Through Bass for the Harpsichord or Violoncello compos'd by*

---

1) Titre de l'op. I paru chez Simpson (1744).

2) Toutes les dates de ces annonces anglaises proviennent du Journal londonien *Public Advertiser*. Cette feuille a paru d'abord sous le nom de *London Daily Post and General Advertiser* (jusqu'au 12 Mars 1743); puis, jusqu'au 1er Décembre 1752, elle se contenta d'être *the General Advertiser* et ce n'est qu'après cette dernière date qu'elle devint *the Public Advertiser*.

3) Cet éditeur a publié jusqu'en 1766 toute la série anglaise des œuvres de Sammartini; la maison Cox et Simpson est contemporaine de celle de Walsh tandis que celle de R. Bremner n'apparaît, croyons-nous, que postérieurement à l'année 1760.

4) Bibl. de l'Université Caps. 55:5. Sonata 3. «Signore Martini».

5) Paru *avant* le 28 nov. 1744 (*General Advertiser*).

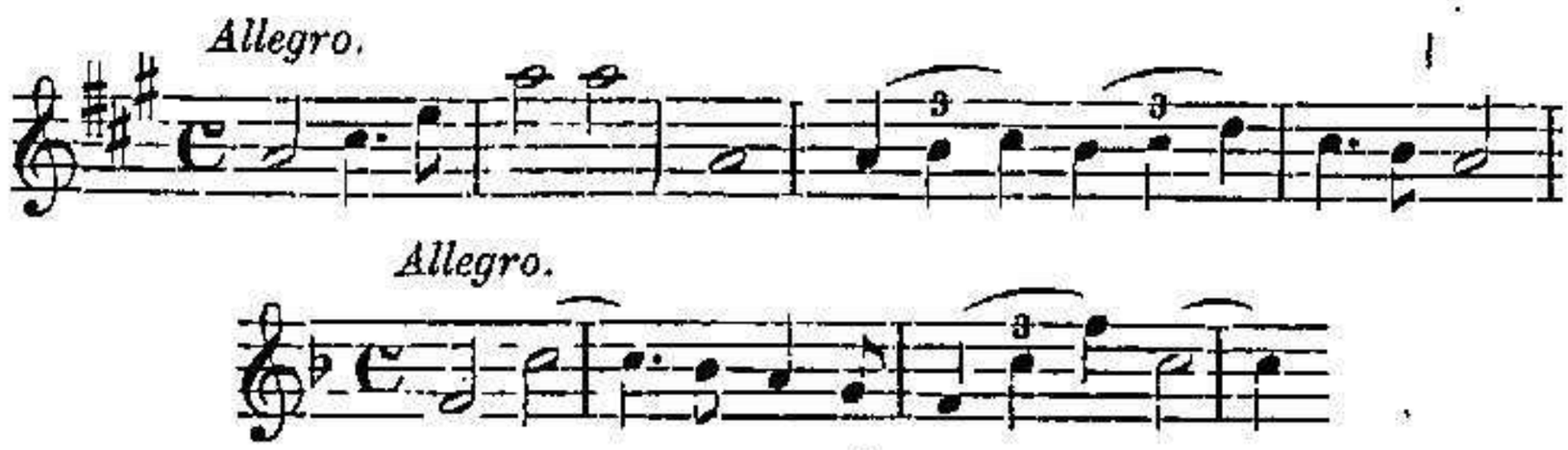
Gio. Battista St Martini of Milan, Sigr. Brioschi and other Masters [1]). *Chez Walsh.*

Nous avons identifié les Sonates 3, 4, et 5 qui appartiennent à Antonio Brioschi. Seule, la première est peut-être de Sammartini.

Entre le premier et le second de ces recueils se place la publication par l'éditeur John Simpson d'un volume qui, en réalité, forme la véritable *Opera Prima* londonienne de notre symphoniste [2]):

Six Sonatas for two Violins and a through Bass composed by Sig^r Gio: Battista St Martini. Principal composer in Milan. op. I.

Cette série nous offre quelques spécimens des plus anciennes compositions du maître milanais (les n°s 4 et 5 notamment) où il parle à peu près encore la langue du 17ème siècle [3]):



L'op. 4 comprend une série de six Sonates ou Duos pour deux flûtes (ou violons) [4]) «compos'd in a fine Taste by St Martini of Milan». Chez Walsh. Nous aurons l'occasion de voir par la suite deux autres séries de ces duos.

A la date du 30 Novembre 1751 [5]), le même Walsh annonce une importante publication:

Six Concertos in 8 parts for Violins, French horns, etc., composed by St Martini and Hasse. Pr. 9 s. [6]).

Ce sont des symphonies dont les n°s 1, 4, 5, et 6 sont de J.-B. Sammartini: la première appartient à notre op. 2 français (voir n° 11) et nous prouve que la plupart de celles qui y figurent comportaient des parties de cors. C'est là, incontestablement, un des premiers spécimens de ce genre, un des premiers types de symphonie «moderne».

Il nous faut attendre jusqu'au 4 Décembre 1756 [7]) pour avoir à nous réjouir de l'apparition d'une nouvelle œuvre sammartinienne:

---

1) 8 Novembre 1746 (*General Advert.*).
2) 3 Juillet 1744 (id.).
3) Le n° 3, *en mi bémol*, a été récemment publié par M. le Dr Riemann dans son *Collegium musicum*. Mais il est sûrement de Brioschi et figure dans la série des symphonies de ce maître, conservée à la Bibliothèque de Darmstadt (n° 7).
4) 11 Mars 1748 (*General Advert.*).
5) *General Advert.*
6) Un exemplaire se trouve à la Bibliothèque de Hambourg.
7) *Public Advertiser.*

Six Sonatas for two Violins and a Bass, compos'd by Sig. Gio. Batista St Martini of Milan. Op. Quinta[1]). Price 5 s. Walsh.

Les nombreuses copies que l'on trouve encore de plusieurs de ces «sonates» nous attestent leur popularité parmi les Cercles et Concerts d'amateurs: nous avons cru longtemps que ces morceaux étaient de véritables *Soli* de violon, tant la partie du premier dessus est importante et d'un caractère à tel point «violinistique» que la plupart de ces morceaux constituent d'excellentes études de phrasé; et, d'autre part, les parties d'accompagnement (2ème violon et basse, toujours chiffrée) se réduisent à des batteries soutenant le chant (voir notamment les nos 2 et 5). Mais c'est là une erreur et qui nous sera promptement démontrée par l'examen de l'*opera sesta* où se retrouve (n° 2) le 5ème des trios précédents: très probablement encore, ces morceaux sont destinés à un ensemble orchestral.

Voici en effet comment se présente à nous l'*opera sesta*[2]):

Concerti Grossi con due Violini, Viola e Violoncello obligati con due altri Violini e Basso di Ripieno. Opera Sesta di Gio: Batta St Martini. Questi Concerti sono composti da diversi Notturni del St Martini. London. Printed for J. Walsh [Fol.].

Assurément il s'agit là d'un arrangement d'éditeur désireux de fournir au public anglais l'équivalent, dans une langue plus moderne, de ces *Concerti grossi* de Corelli ou de Geminiani dont nous savons qu'il ne pouvait se lasser. Presque tous ces morceaux (les nos 3, 4, 5, et 6) figuraient déjà dans notre op. 5 français; le plus curieux est de trouver ici (n° 1) cette belle symphonie si ingénieuse et si heureusement analysée par M. Torrefranca:

Allegro.

Un catalogue de musique ancienne conservé au British Museum[3]) nous apprend qu'elle était connue en Angleterre antérieurement à l'année 1753: nous pensons qu'elle appartient à ce que nous appellerons la seconde période, la plus longue d'ailleurs, de l'activité créatrice de son auteur (1740 à 1760 environ) et qu'elle a certainement été écrite entre 1740 et 1750.

Quelques jours plus tard, le 20 Octobre 1757[4]), le même Walsh an-

---

1) Bibl. du Conservatoire de Bruxelles. V. n° 13.442.
2) 7 octobre 1757. *Public Advertiser.* Un exemplaire est conservé à la Bibliothèque de l'Académie Royale de Musique de Stockholm.
3) Add. 31.994. British Museum: *Catallogus Symphoniarum et Trisonantium by Joannes Hund in 1753, 1754.*
4) *Public. Advert.*

nonce une seconde suite de «Duos ou Sonates» pour deux flûtes allemandes par *Martini of Milan, op. 7*; puis, le 31 octobre 1759 [1]), toujours chez le même, *Six Solos pour une flûte allemande et basse par St Martini de Milan op. 8* [2]).

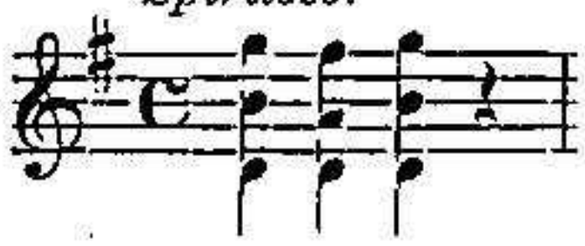
Enfin le 24 Janvier 1761 [3]), notre infatigable éditeur nous prévient qu'il commence la publication de recueils de sonates de clavecin consacrés à différents auteurs: le premier qui parut à cette même date, est intitulé:

A collection of lessons for the Harpsichord compos'd by Sig. Jozzi, St Martini of Milan, Agrell and Alberti. (Never before printed).

Et la tentative semble avoir réussi, car, le 6 avril 1762 [4]), paraît un second recueil «de six Leçons ou Sonates favorites pour le clavecin» par les mêmes auteurs, qui sera suivi d'un troisième à la date du 25 Février 1764 [5]).

Tentative fructueuse que deux autres éditeurs renouvellent aussitôt en publiant des recueils analogues de symphonies! Chez A. Hummel, le 10 Mai 1761 [6]), il se publie un choix de «Six Ouvertures favorites» pour cordes et deux cors de Galuppi, Martino [7]), et Jommelli: chacun de ces maîtres célèbres est représenté par trois symphonies qui semblent bien avoir été parmi les plus populaires de toutes [8]).

Spiritoso.

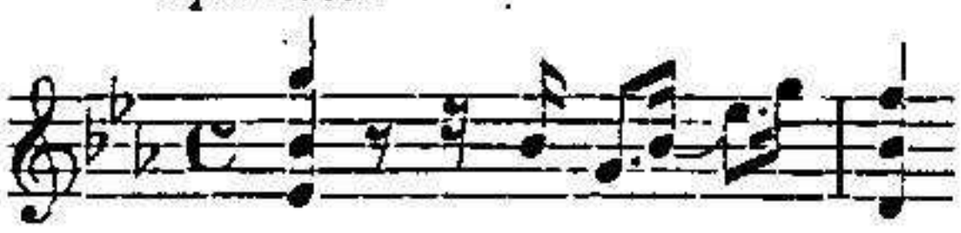
No. 3. 

Allegro.

No. 4.

voy. plus haut *Vari autori* où cette symphonie est faussement attribuée à F. Galimberti.

Spiritoso.

No. 6. 

On pouvait se procurer aussi chez ce même Hummel une série de «Six Trios pour une flûte allemande, violon, et basse composés par Baptiste St Martini de Milan» [9]) dont les n°s 2 et 6 doivent être des arrange-

---

1) Ibid.

2) Nous n'avons pu retrouver cette série. A moins que, peut-être, il ne s'agisse des *Six easy solos* parus chez Bremner et que nous citons plus loin.

3) *Public Advert.*

4) Ibid. 5) id. 6) id.

7) Nommé *St Martini* le 22 Juillet suivant.

8) Les N°s 3, 4, et 6 sont de Sammartini. Le premier morceau du N° 6 (en *mi bémol*) — récemment exécuté à Milan par les soins de M. Torrefranca — sert d'introduction à une *Cantate* pour le Carême. [V. *Riv. Mus. Ital.* 2ème fascicule 1913].

9) *Public. Advert.* 23 Mai 1762.

ments: le premier[1]), d'après l'un de ces *Concertini* pour flûte, deux violons et basse, tels que nous en avons déjà rencontré dans l'œuvre du maître; et nous allons voir figurer le second (n° 6), pour deux flûtes seules, dans:

A third Set of Six Sonatas or Duets for two German flutes or Violins, composed by St Martini of Milan, op. 10[2]).

le dernier des recueils d'œuvres nouvelles parus chez Walsh.

N'omettons point, cependant, l'op. 9 qui consiste en une série de

Six Sonatas call'd Notturni's in 4 Parts for a German flute and two Violins with a Bass for the Violoncello or Harpsichord by Sig^r Gio. Batta St Martini opera Nona[3]). *London I. Walsh.*

Les n°s 1, 2, et 6 rentrent exactement dans le cadre des *Concertini* pour flûte, deux violons, et basse dont nous venons de parler et les autres (n°s 3, 4, et 5) sont de véritables concertos de flûte: le dernier, notamment, peut compter parmi les concertos les plus développés qu'ait écrits Sammartini. Il est probable même qu'il s'agit là d'un concerto de violon, tant la musique convient à cet instrument, et notre hypothèse se voit confirmée par un manuscrit de la Bibliothèque de Bâle où la plupart de ces *Notturni* de Londres existent pour «violon principal».

Nous avons annoncé un second éditeur de recueils d'auteurs divers et nous allons avoir affaire maintenant à un spécialiste de ces sortes de publications: le 10 Octobre 1764[4]), entre en scène un homme appelé à jouer un rôle important dans le commerce musical de Londres, à la fin du 18ème siècle. Il se nomme R. Bremner, et est fixé «dans le Strand en face de Somerset House». A cette date, il prévient le public qu'il est acquéreur des planches et du stock de l'éditeur Simpson où se trouvent notamment:

«*Martini of Milan's three French Horn Concertos*»
«*Martini of Milan's Trios*».

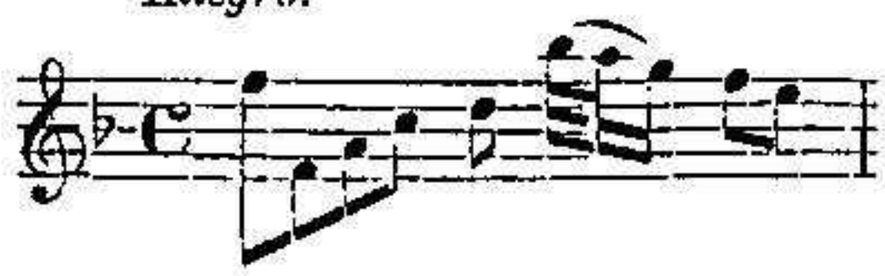
Les «Three French Horns Concertos» ne sont autres que des symphonies, probablement très populaires en Angleterre, et dont il est impossible de retrouver l'édition originale parue, je ne sais à quelle date, chez Simpson. Mais la seconde existe encore: un exemplaire est conservé à la Bibliothèque de l'Académie Royale de Musique de Stockholm[5]). Voici le titre:

Three Concertos for Violins, French Horns, etc. Compos'd by Sig^r Gio: Battista St Martini of Milan. Opera II^da (?) *N.B. These Concertos may be play'd as Sonatas by leaving out the French Horn Parts. — London — Printed and sold by R. Bremner*[6]) . . . [Fol.].

---

1) L'autographe original, daté d'octobre 1750, se trouve à la Bibliothèque de Carlsruhe.
2) *Publ. Adv.* 23 Sept. 1763.
3) *Publ. Adv.* 13 Janvier 1762.
4) *Public. Advert.*
5) Communication de M. C. F. Hennerberg auquel nous adressons ici tous nos remerciements.
6) Le N° 2 figure dans les *Catalogues* Breitkopf (1762) *Raccolta* II, N° I.

Allegro.

nº 1 

Allegro.

nº 2 v. Catal. Breitkopf Racc. II, No. I.

Allegro.

nº 3

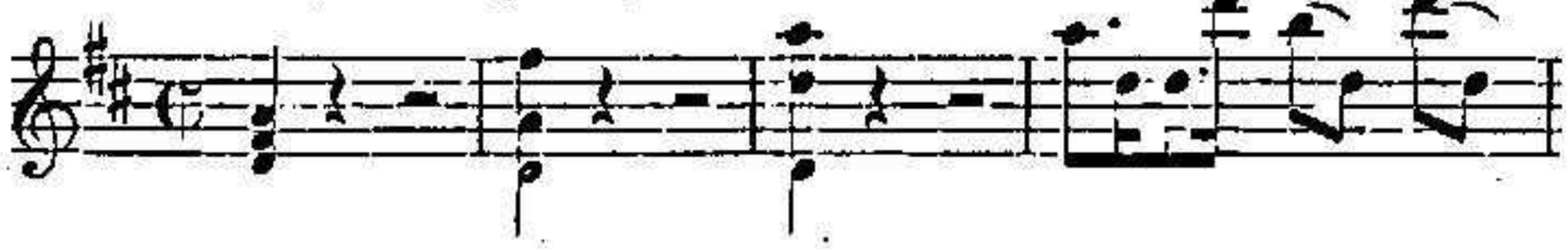
Soit dit en passant, il est assez curieux de constater qu'en Angleterre les différentes dénominations des genres musicaux semblent tenir à la présence ou à l'absence des instruments à vent: supprimez les cors d'un «Concerto», il se transforme en «Sonate».

Près d'un an plus tard, le 10 Août 1765 [1]), Bremner fait paraître une série de «Six Solos faciles» pour une flûte allemande avec une basse pour le clavecin, par «Gio. Battista St Martini de Milan» [2]), sans nº d'œuvre. Peut-être, nous l'avons dit déjà, s'agit-il encore là d'une réédition de l'op. 8 paru chez Walsh et aujourd'hui perdu.

Et voici maintenant la dernière œuvre importante du maître milanais qui, à notre connaissance, ait été publiée à Londres:

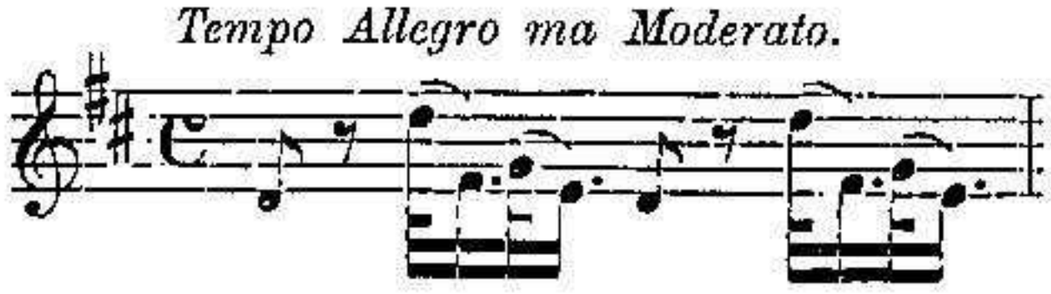
An Overture and two grand Concertos composed by Sig[r] Gio: Battista St Martini of Milan. Approved and recommended by Sr F. Giardini. Op. 4. London. Printed and sold by R. Bremner . . . [Fol.] (Violino principale, Violino primo, secondo obligato, Viola (Alto viola obligata), Violoncello (Basso), Basso, Oboe primo, Oboe secondo. = 8 parties [3]).

Presto (violino principale).



Allegro (id.).

Tempo Allegro ma Moderato.



1) *Public Advert.*
2) British Museum.
3) *Public Advert.* 27 Novembre 1766. Un exemplaire à la Bibliothèque de l'Académie Royale de Musique de Stockholm (Comm. de M. C. F. Hennerberg).

Importante, oui assurément, mais nous avons les plus graves soupçons sur l'authenticité, au moins sous leur forme actuelle, des «deux grands Concertos». Ceux-ci, dont nous ne connaissons malheureusement que les parties du soliste, sont d'une prolixité et d'une insignifiance telles qu'on ne peut se faire aucune opinion sur la signification véritable de l'ensemble, si vraiment ils en ont une! Aucune méthode, des traits jetés au hasard dans tous les sens et d'une banalité telle que n'importe quel violoniste les exécute inconsciemment tout en accordant son instrument. Nous sommes bien tentés de voir là une fraude de l'éditeur — peut-être avec la complicité de Giardini lui-même — qui aura voulu faire passer ses propres compositions sous le patronage du vieux maître de chapelle milanais. C'est là un petit problème esthétique, nullement insoluble, et qu'un examen attentif des œuvres concertantes de ce fameux Giardini pourrait considérablement éclaircir.

Nous connaissons par ailleurs l'existence d'un autre recueil où le nom du virtuose et celui de notre Sammartini figurent aussi côte à côte: il avait paru, en effet, chez Simpson [1]), dès le 27 Novembre 1751.(cette même année est arrivé à Londres Felice Giardini qui, déjà, y exécute une sonate de Sammartini [2]) un recueil, *réédité par Bremner* [3]) et intitulé:

Five Overtures composed by Sig^r Felice Giardini, and a Grand Concerto by Sigr. Gio: Battista St Martini of Milan.

Pourquoi n'en serait-il pas de même de l'op. 4? En tout cas, nos scrupules de biographe ne nous permettront probablement de ranger dans l'œuvre authentique du vieux maître que l'ouverture par laquelle débute le volume.

Ajoutons encore un recueil de *Select Sonatas* (ou *Lessons*) pour le Clavecin ou le Piano forte par *Sig. Martini, Galuppi, Maxzinghi, et Joxxi* paru chez C. et S. Thompson [4]) et qu'il nous a été impossible jusqu'ici de découvrir [5]). Après 1769, le nom de Sammartini disparaît complètement des journaux de Londres comme aussi de ceux de Paris. Son temps est passé et le public s'engoue chaque jour davantage d'un art infiniment plus pauvre et rudimentaire, où de minces batteries d'orchestre suffiront souvent à soutenir la parole rapide de quelque chanteur de l'*opera buffa*!

---

1) Voir Eitner, art. Giardini. La première édition, parue chez Cox et Simpson, est à la Bibl. d'Upsal.

2) Voir Pohl: *Moxart et Haydn à Londres* (biographie de Giardini à l'appendice).

3) Bibl. de la Chapelle Académique de Lund (Suède). Comm. de M.Alfr. Berg qui voudra bien trouver ici l'expression de notre reconnaissance.

4) *Public Advert.* Annonces des 29 Juillet et 1er Sept. 1769.

5) Rappelons encore, pour donner une liste complète, la publication, par le chanteur Ciprandi (un Milanais) des *6 Sonate di Cembalo e Violino di B. G. St Martini* parues à Londres (comme à Paris) en 1766. Elles sont dédiées, par ledit chanteur, «a sua Eccelenza la signora Marchesana di Rockingamme».

En terminant ces arides énumérations dont nous nous sentons forcés de nous excuser auprès du lecteur, il nous faut cependant mentionner une des collections les plus importantes et les plus riches pour l'histoire musicale du 18ème siècle: nous voulons parler des *Catalogues* de la célèbre Maison Breitkopf, rédigés à partir de 1762. Maintes fois, à propos de symphonies[1]), de trios, ou de concertos, on y constate la présence de *Joh. Batt. Martino in Milano*, ou de *Martini*, mais, quelle que soit l'importance du fonds, cette collection ne nous apporte, en somme, aucun renseignement proprement «chronologique». Elle contient, la plupart du temps, des œuvres manifestement très antérieures à 1762 et dont les attributions ne doivent être acceptées qu'après rigoureux examen. Opération d'ailleurs souvent fort délicate et qui pourra donner une idée des difficultés de toute sorte et des problèmes angoissants réservés aux musicologues! Voici, par exemple, la première *Raccolta* de Breitkopf des symphonies de Sammartini: eh bien! nous y constatons la présence de deux œuvres aujourd'hui perdues (les nos 1 et 2) et sur la provenance desquelles nous n'avons aucun renseignement, le n° 3 nous est connu; sa tonalité de *sol mineur* lui vaut d'être un des morceaux les plus douloureux et passionnés qu'ait écrits le vieux maître: quant au n° 4, il forme le 4ème n° d'une série de symphonies d'un certain Antonio Martinelli[2]); le n° 5, authentique celui-là, ouvre la 2ème série anglaise des *Sonates* de Lampugnani et Sammartini et la série se termine, d'une manière fort imprévue, par l'ouverture de l'*Olympiade* de Pergolèse! Sans doute, le rédacteur aura voulu confondre ici deux des plus grands noms de l'Italie musicale . . . On voit quelle prudence est nécessaire et de combien de précautions doit s'entourer celui qui fait métier d'historien!

Puisse ce rapide inventaire contribuer à rendre au vieux maître de Milan la place d'honneur qui lui revient dans l'histoire de l'art; nous nous occuperons prochainement d'étudier l'influence qu'il a exercée chez des maîtres illustres et c'est là un sujet infiniment attachant et qui, plus encore, affirmera l'importance du rôle historique de J.-B. Sammartini. Et il ne faudrait pas s'imaginer que son œuvre entier se trouve contenu dans les divers recueils que nous avons eu l'occasion d'énumérer plus haut: non, jusqu'à la fin de sa vie, il n'a cessé d'écrire et c'est surtout de ses œuvres restées manuscrites que se dégage pour nous la pure et émouvante beauté qui fait que nous l'aimons.

---

1) Il y en a quatre séries: les trois premières comportant six nos, la quatrième (1766) n'en a que trois. — Il existe aussi deux séries de trois Concertos.

2) Parue à Paris en 1749. Bib. Nat. Vm 7 1504.

Lorenzo da Ponte als Wiener Theaterdichter.

Von

Hans Boas.

(Aus dem musikhistorischen Seminar der Universität Berlin.)

Lorenzo da Ponte, der italienische Operntextdichter, verdankt es Mozart's Genius, daß wenigstens drei seiner dramatischen Arbeiten: *Figaro*, *Don Juan* und *così fan tutte* noch heute auf unseren Bühnen heimisch sind. So erklärt es sich, daß die Biographen da Ponte's ihr Interesse — abgesehen von der Schilderung des bewegten Lebenslaufs des Dichters — nur diesen Dramen zugewendet haben. Die hier bestehende Lücke hat zum Teil Marchesan, dem wir eine sehr eingehende Monographie über da Ponte verdanken[1]), ausgefüllt, indem er den vielen lyrischen und epischen Arbeiten des Librettisten eine genauere Würdigung hat zuteil werden lassen; von den Bühnenwerken aber hat auch er nur *Figaro* und *Don Juan* näher besprochen und am Schlusse seiner Abhandlung eine Zusammenstellung der dramatischen Arbeiten da Ponte's auf Grund seiner Lebenserinnerungen gegeben. Es soll nun versucht werden, nähere Mitteilungen über den Aufenthalt da Ponte's in Wien und seine dort geschriebenen Bühnendichtungen zu machen. Hauptquellen sind außer den Textbüchern und Partituren: da Ponte's Memoiren[2]), O'Kelly's Erinnerungen[3]) und für die Datierung der Erstaufführungen Sonnleithner's Materialien zur Geschichte der Oper in Wien[4]).

Das genaue Datum der Ankunft da Ponte's in der österreichischen Hauptstadt läßt sich nicht angeben, er selbst schreibt nichts Näheres darüber; ungefähr können wir es aber durch die vom Dichter erwähnten Zeitereignisse festlegen. Durch einen gefälschten Brief des Librettisten Mazzolà nach Dresden berufen, hielt sich da Ponte auf der Durchreise in Wien drei Tage auf. Als er damals in Wien angekommen sei, so schreibt er, habe er die Stadt in tiefer Trauer über den eben eingetretenen Tod Maria Theresias gefunden. Da dies Ereignis auf den 29. November 1780 fällt, dürfte da Ponte also Anfang Dezember in Wien und Ende 1780 in Dresden angelangt sein. In Dresden hielt sich da Ponte längere Zeit als Gast Mazzolà's auf; dort gewann er einen Einblick in die Tätigkeit eines Textdichters und wurde von Mazzolà zur Einrichtung und Bearbeitung von Opernwerken herangezogen[5]). Vermutlich war Mazzolà bereits in Venedig auf die poetische Begabung da Ponte's, der damals schon verschiedene lyrische Dichtungen verfaßt hatte, aufmerksam geworden. Von Dresden aus begab sich nun da Ponte zu endgültigem Aufenthalte nach Wien. Nehmen wir an, daß er den Winter 1780/81 in Dresden verbrachte, so können wir seine Ankunft in der österreichischen Hauptstadt in das Jahr 1781 setzen. Als äußerste Grenze muß man etwa den Anfang des Jahres 1782 annehmen; einige Zeit nach da Ponte's

---

1) Marchesan, *Della vita e delle opere di Lorenzo da Ponte.* 1900. Genaue Literaturnachweise dort S. XVI—XXV.

2) Lorenzo da Ponte: *Memorie scritte da esso.* 2. Aufl. 3 Bde. New York 1829, 1830.

3) O'Kelly: *Reminiscences of the king's theatre.* London 1816.

4) Handschriftlich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

5) Mem. I, 2, S. 23.

Eintreffen nämlich wurde er Metastasio vorgestellt, und dieser las kurze Zeit vor seinem Tode eine epische Dichtung da Ponte's in einer Abendgesellschaft vor[1]). Da Metastasio am 12. April 1782 gestorben ist, ergibt sich das erste Drittel dieses Jahres als äußerste Grenze für die Ankunft da Ponte's in Wien.

Da Ponte brachte eine sehr herzliche Empfehlung Mazzolà's an Salieri, den allmächtigen Hofkapellmeister Josefs II., mit. Zunächst führt er ein müßiges Dasein, und erst der Tod Metastasio's bringt ihn auf den Gedanken, dessen Nachfolger als kaiserlicher Dichter zu werden. Durch Salieri's Vermittlung erlangt er eine Audienz bei Josef II. Diese Unterredung ist insofern wichtig, als wir aus ihr erfahren, daß da Ponte damals noch keinen Operntext verfaßt hatte[2]). Es ist da Ponte nicht geglückt, im Laufe seiner Wiener Tätigkeit *poeta cesareo* zu werden, auf den Textbüchern wird er als Hoftheaterdichter bezeichnet. Wie wir aus einem Briefe Mozart's vom 7. Mai 1783 an seinen Vater erfahren[3]), hatte da Ponte »rasend mit den Korrekturen am Theater zu tun«; daraus können wir ersehen, daß seine Tätigkeit außer im Dichten von Theaterstücken auch in der Einrichtung von Opern bestand. So wurden von ihm z. B. *Nina* von Paisiello und *la quacquerra spirituosa* Guglielmi's eingerichtet[4]).

Um sich auf den Beruf des Theaterdichters vorzubereiten und den Geschmack des Wiener Publikums kennen zu lernen, sieht er eine Sammlung von Librettis komischer Opern durch, von deren Minderwerdigkeit er entsetzt ist; mit dem Vorsatze, selbst etwas Besseres zu bieten, Charaktere zu zeichnen und die Sprache sorgfältig zu handhaben, macht er sich an die Arbeit. Sein erstes Textbuch bestimmt er aus Dankbarkeit für Salieri; dieser wählt unter den ihm vorgeschlagenen Stoffen »*il ricco d'un giorno*«. Da Ponte, der den Stoff als undankbar bezeichnet, fällt die Arbeit an dem Stücke schwer, da die Handlung zu geringfügig ist und auch die Charaktere keine Abwechslung bieten. Am schwersten wird ihm der Aufbau des ersten Finales; aus da Ponte's Angaben gewinnen wir einen Einblick in die Forderungen, die an den Textdichter gestellt werden: das Rezitativ ist aus dem Finale ausgeschlossen, alle Arten des Gesanges müssen zu ihrem Rechte kommen, alle Personen sollen allmählich eingeführt werden, ganz gleich, ob ihr Auftreten der Vernunft entspricht oder nicht — da Ponte selbst hat später im Finale des II. Aktes des *Figaro* ein Meisterstück dramatischen Aufbaues geliefert. — Da Ponte muß mit dieser Arbeit im Jahre 1783 beschäftigt gewesen sein, wie wir aus dem schon erwähnten Briefe Mozart's vom 7. Mai 1783 erfahren. Dort schreibt Mozart, daß der Abbate da Ponte »per obligo ein ganz neues Büchel für den Salieri machen müsse«. Salieri fand das Stück brauchbar, veränderte es aber so stark durch Einlagen, daß nach da Ponte's Darstellung nicht mehr als etwa hundert Verse stehen blieben[5]). Salieri beendete die Komposition rasch, alles war zur Aufführung bereit, da kam der als Satiriker berühmte Abbate Casti nach Wien; um den Titel eines kaiserlichen Dichters zu erlangen, schrieb er dem auf der Durchreise von Petersburg nach Neapel in Wien befindlichen Paisiello[6]) einen Operntext: *in rè Theodoro in Venexia.*

---

1) Mem. I, 2, S. 43.
2) Näheres in den Mem. I, 2, S. 48.
3) Nohl, Mozart's Briefe, S. 406.
4) Sonnleithner, Handschriftliche Materialien.
5) Mem. I, 2, S. 53.
6) O'Kelly, a. a. O., I, S. 238.

Durch die Ankunft der beiden Männer eingeschüchtert, zog Salieri die Aufführung seiner Oper hin und begab sich nach Paris, um dort die *Danaiden* zur Aufführung zu bringen. Nachdem diese erfolgreich in Szene gegangen waren, kehrte er nach Wien zurück und ließ seinen *ricco d' un giorno* aufführen. Das Stück ging am 6. Dezember 1784 in Szene und gefiel nicht, so daß es nur noch dreimal wiederholt wurde[1]). Da Ponte ist sich klar darüber, daß die Schwächen der Dichtung an dem Mißerfolg einen erheblichen Anteil gehabt haben. Sieht man sich den Text der dreiaktigen Oper an, so findet man den Tadel da Ponte's wohl begründet.

In dem Stück arbeitet da Ponte nur mit den alltäglichen Typen der italienischen Buffooper und bringt zu wenig Handlung, um während der drei Akte der Oper das Interesse wachzuhalten. Dies ergibt sich aus dem Inhalt des in Venedig spielenden Stückes, der kurz folgender ist:

Zwei Brüder, deren einer, Giacinto, ein Verschwender, deren anderer, Strettonio, ein Geizhals ist, erhalten von dem Notar Berto, dem Verwalter ihres Vermögens, eine Erbschaft ausgezahlt. Giacinto, von seinem schurkischen Diener Mascherone beraten, beginnt sogleich, das Geld zum Fenster hinauszuwerfen; Emilia, Berto's Tochter, liebt Giacinto, soll aber nach dem Willen ihres Vater den geizigen Strettonio heiraten. Um den Geliebten von der Verschwendung zu heilen, beschließt Emilia zum Schein, in die Heirat mit Strettonio zu willigen. Natürlich ergeben sich hieraus Verwickelungen mit Giacinto. Auf einem prunkvollem Feste, das dieser gibt, legt Mascherone eine Spielbank auf, wird als Falschspieler entlarvt und muß Venedig verlassen. Zum Schlusse verzichtet Strettonio, dem die angebliche Verschwendungssucht Emilias in grellen Farben geschildert wird, auf die Ehe, so daß die Liebenden sich heiraten können.

Alltägliche Buffotypen sind es, die uns hier begegnen: der schurkische Diener, zwei stark kontrastierende Personen, die um das gleiche Mädchen werben, und ein Vater, der sich dem Glücke zweier Liebender widersetzt. Eine Charakteristik ist nur bei den beiden Brüdern versucht, und zwar sind sie parodistisch geschildert, Giacinto als ein bramarbasierender Verschwender, Strettonio als ein abstoßender Geizhals; dieser hat überhaupt nur Interesse für Geld und wirkt dadurch übertrieben.

Dazu kommt die Dürftigkeit der auf drei Akte verteilten Handlung. Arien und Ensemblesätze müssen den Rahmen ausfüllen und werden gewaltsam der Handlung angegliedert; ein Hauptbeispiel dafür ist eine lange Arie, in der Doralice, die Schwester der beiden Brüder, dem Strettonio Unterricht gibt, wie er sich zu benehmen und zu kleiden habe. Biographisch interessant ist es, daß da Ponte Ereignisse seines eigenen Lebens in die Oper eingefügt hat; es ist dies die Spielszene im II. Akte. Er selbst hatte nämlich in Venedig das elegante Leben kennen gelernt und war von einem Taugenichts zum Spiel im »Ridotto« verleitet worden[2]). Dieser Versammlungsplatz der Lebewelt Venedigs, in dem die Patrizier maskiert Bank hielten, dürfte der Spielszene zum Vorbild gedient haben; auch in dem Stücke begehren Emilia und Doralice im Maskenkostüm Einlaß. Die Szene ist von da Ponte mit ersichtlicher Liebe und ziemlichem Glück ausgeführt worden, geschickt ist der Chor verwendet, dessen einer Teil glücklich, dessen anderer unglücklich spielt. Im ganzen wird man aber das Textbuch als unerfreulich ablehnen müssen und das Schicksal der Oper nicht bedauern können, umsomehr, als Salieri's

1) Nach Sonnleithner's Materialien.
2) Mem. I, 1, S. 34.

Komposition sich nicht über das Niveau einer mit ziemlich abgegriffenen Mitteln arbeitenden Opernmusik erhebt.

Über den Mißerfolg erbittert, schwur Salieri, er wolle sich eher die Hand abhacken lassen, als noch einmal eine Note auf da Ponte'schen Text schreiben [1]). Tatsächlich verging längere Zeit, ehe die beiden Männer sich wieder zu gemeinsamer Arbeit fanden, und auch dann schrieb da Ponte für Salieri keine Originaldichtung mehr, sondern bearbeitete nur vorhandene Stücke. Im folgenden Jahre — 1785 — ließ Salieri seinen Operntext — *la grotta di Trofonio* — von Casti verfassen.

Da Ponte setzt nun seine Hoffnung auf zwei neue Komponisten, Martin y Soler und Stephen Storace, den Bruder der berühmten Sängerin gleichen Namens. Als nächstes Stück schreibt er *il burbero di buon cuore*, das am 4. Januar 1786 in Szene geht. Diese Oper, die von Martin komponiert worden ist, hat eine Komödie Goldoni's *le bourru bienfaisant* zur Vorlage. Goldoni hatte das Stück 1771 für Paris französisch geschrieben, und es hatte sich rasch nach Wien verbreitet; dort war es zuerst von französischen Schauspielern im Original dargestellt worden, am 20. Juni 1772 war dann eine sehr beifällig aufgenommene Aufführung in deutscher Sprache gefolgt [2]).

Dem Textbuch ist es zugute gekommen, daß sich da Ponte auf dem sicheren Boden einer Vorlage befand, es steht erheblich höher als das erste. Vor allen Dingen hat da Ponte den gutherzigen Polterer zu einer außerordentlich dankbaren Buffofigur gemacht; es ist der in das bürgerliche Rührstück übergegangene bärbeißige Alte, der im Grunde wohlwollend ist, zwei Liebende gegen den Willen ihrer Eltern zusammenführt und sie ausstattet. Der Oper blieb der Erfolg des Originals treu, sie wurde oft wiederholt.

Ungefähr in die gleiche Zeit muß der von da Ponte erwähnte Auftrag der Indendantur fallen, für Gazzaniga einen Operntext zu schreiben. Der Dichter wählte wieder eine Vorlage, diesmal eine französische Komödie: *l'aveugle clairvoyant* [3]). Partitur und Textbuch scheinen nicht erhalten zu sein, verbreitet hat sich die am 20. Februar 1786 als *finto cieco* aufgeführte Oper nicht; sie hat in Wien auch nur zwei Aufführungen erlebt. Von dem Stoffe wissen wir nichts, da Ponte urteilt sehr hart über das Stück, er nennt es eine Arbeit ohne Kopf und Fuß, die noch dazu aus älteren Opern Gazzaniga's und Werken anderer Meister zusammengestellt worden sei [4]).

Für den Mißerfolg dieses Stückes wurde da Ponte durch den großen Jubel entschädigt, mit dem am 1. Mai 1786 sein Figaro bei der Erstaufführung begrüßt wurde. Auf einen Vergleich des Operntextes mit der Beaumarchaisschen Komödie kann hier verzichtet werden, da er bereits vielfach durchgeführt worden ist [5]). Es sei nur hervorgehoben, wie geschickt da Ponte die musikalischen Momente herausgearbeitet und wie er es vermieden hat, politische Dinge in die Oper hineinzuziehen, so daß man diesen Text wohl durchweg als einen glücklichen Griff bezeichnen darf.

Der Erfolg des *burbero* und des *Figaro* festigten da Ponte's Stellung in

---

1) Mem. I, 2, S. 58.

2) Theateralmanach für Wien 1773, S. 166.

3) Mem. I, 2, S. 70.

4) Florimo (*scuola di Napoli*, II. S. 281) und Grove (*Dictionary*, Art. Gazzaniga) geben fälschlich das Jahr 1770 als erstes Wiener Aufführungsdatum an; Riemann bringt in seinem Musiklexikon die richtige Zahl.

5) Vgl. u. a. Marchesan, S. 218—229. Jahn, Mozart, 1907, II, S. 286 ff.

Wien und in der Gunst des Kaisers; ein glücklicher Umstand trug hierzu bei: Casti wurde von Josef in Ungnade entlassen und reiste mit dem Grafen Fries nach Italien; 1787 traf ihn Goethe, der seinen *rè Theodoro* sehr schätzte, in Rom [1]). Nun ist da Ponte Alleinherrscher in Wien und wird von den Komponisten umworben.

Auf das Gebiet der gegen die Philosophen gerichteten Komödie begab sich da Ponte mit seiner nächsten Arbeit: *il Demogorgone overo il filosofo confuso* [2]); da Ponte schrieb sie für Vincenzo Righini, den Josef II. 1780 nach Wien berufen hatte [3]). Sie berührt sich in der Tendenz mit ähnlichen Stücken Bertati's und Casti's. Diesmal ist ein Vertreter der stoischen Philosophie die Zielscheibe des Spottes; der 60jährige sittenstrenge Philosoph Demogorgone wird dadurch beschämt, daß ihn die Gräfin Lesbina in sich verliebt macht und ihn dem Spotte aller Beteiligten preisgibt. Zwar ist die Figur des Demogorgone sehr dankbar und im ganzen recht komisch, der Fehler des Stückes scheint mir aber wiederum in der sehr dürftigen Handlung zu liegen. Über den Erfolg der am 12. Juli 1786 aufgeführten Oper gehen die Mitteilungen auseinander; während da Ponte von einem völligen Fiasko erzählt, behauptet O'Kelly, daß das Stück einen großen Erfolg errungen habe nnd lange Zeit hindurch aufgeführt worden sei [4]). Sieht man die Aufführungsstatistik an, so wird man sich wohl da Ponte anschließen müssen, denn das Stück hat nur drei Wiederholungen erlebt.

Trotz der Entlassung Casti's dauerten die Intrigen am Theater fort, und man setzte die Arbeiten da Ponte's herunter. Um seine Neider zu beschämen, beschloß er, zwei Operntexte gleichzeitig zu schreiben, den einen öffentlich für den schon erwähnten Stephen Storace und den anderen heimlich für Martin. Für den Spanier Martin wählte er eine Novelle des spanischen Dichters Luis Velez de Guevara (1570—1644): *la luna della sierra* [5]) und gab seinem Stücke den Titel: *una cosa rara ossia bellezza ed onestà*. Die Handlung ist außerordentlich einfach:

> Ein junger kastilischer Prinz verliebt sich auf einem Jagdausflug in ein Bauernmädchen Lilla, das ihn nicht erhört, da es den Bauer Lubin liebt. Der erste Akt schließt nun damit, daß die Mutter des verliebten Prinzen das Liebespaar Lilla und Lubin verbindet, wobei der Prinz leer ausgeht. Im zweiten Akte setzt er seine Werbung um die nun verheiratete Lilla fort, wird aber nach allerlei nächtlichen Verwechslungen gefoppt und verspottet.

Wie sich schon aus dem bäurischen Milieu ergibt, stellt das ganze Stück eine Annäherung an das Singspiel dar, das ja in Wien unter Josef II. reiche Pflege fand [6]). Diesem Einflusse muß man es wohl zuschreiben, daß da Ponte hier und in späteren Werken Bauernszenen und Bauerncharaktere nach Möglichkeit eingeführt hat, ihm verdanken wir die liebevolle Zeichnung der

---

1) Italienische Reise, II. Teil. Eintragung vom 17. Juli 1787 (Jubiläumsausgabe Bd. 27, S. 74.)

2) Nicht »punito«, wie da Ponte (Mem. I, 2, S. 97) schreibt.

3) Vgl. Fétis, *Biographie universelle*, Gerber, Tonkünstlerlexikon. Die Partitur befindet sich in der Kgl. Hausbibliothek Berlin.

4) O'Kelly, a. a. O., I, S. 235 f.

5) Dies hat Farinelli in einer Studie über *Don Giovanni* nachgewiesen (Marchesan, S. XXVI). Da Ponte nennt Calderon als Urheber der Komödie (Mem. I. 2, S. 90).

6) Gerade das Jahr 1786 brachte nach dem Verzeichnis der Ephemeriden (Bd. V, S. 187) sieben neue Singspiele in Wien.

Zerline und des Masetto. Noch deutlicher weist der Inhalt des Stückes darauf hin; das Thema von der verfolgten Unschuld, die über die Nachstellungen der Adligen triumphiert, berührt sich mit Hiller'schen und anderen Singspielen, wie der *Jagd* und *Lottchen bei Hofe.* Bei der dem Singspiele freundlichen Strömung der Zeit ist es nicht verwunderlich, daß sich die Erstaufführung am 17. November 1786 zu einem Triumphe für den Textdichter und den Komponisten gestaltete. Die Oper wurde sehr oft wiederholt, und bereits im folgenden Jahre zitierte Mozart eine Nummer des Werkes in seinem *Don Juan.* Sie verbreitete sich nach Deutschland und auch nach Italien; ein Brief aus Mailand vom Jahre 1787 berichtet, daß dort seit dem Oktober Martin's *cosa rara* ständig im Gange sei [1]). Bald erkannte man indes die Schwäche des Textbuchs; von der am 1. Februar 1789 erfolgten Erstaufführung des Stückes in Berlin schreibt der Berichterstatter, die Musik sei so gut, daß man »ungeachtet des mangelhaften Sujets der Oper . . . immer angenehme Unterhaltung finde« [2]).

Tatsächlich liegt ein großer Mangel des Stückes darin, daß das Liebespaar bereits am Schlusse des I. Aktes verbunden wird; der zweite Akt bringt dann nur Wiederholungen, keine neue Entwicklung und scheint dem ersten nur angeleimt zu sein. Trotzdem hat sich die Oper sehr lange gehalten, und noch Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrh. bringt Börne eine Rezension über das Stück [3]).

Hatte da Ponte für Martin eine spanische Vorlage gewählt, so schrieb er für Stephen Storace, einen geborenen Engländer, einen Text nach einer Komödie Shakespeare's. Das ist alles, was da Ponte [4]) über seine Arbeit angibt; Marchesan ist der Spur nicht nachgegangen, weiteres findet sich bei O'Kelly [5]). Es handelt sich nämlich um eine Bearbeitung der Komödie der Irrungen und zwar unter dem Titel: *gli equivoci.* Die Partitur der Oper befindet sich in Dresden und Wien, das Werk ist aber, soweit ich habe sehen können, bis jetzt noch nicht besprochen worden; eine Berücksichtigung scheint um deswillen interessant, weil hier ein sehr früher Versuch vorliegt, eine Shakespeare'sche Komödie zum Operntext umzugestalten, und weil die gewählte Vorlage vom Textdichter großes Geschick erforderte, um aus ihr ein brauchbares Libretto zu gewinnen.

Zwei Gesichtspunkte sind es, die bei der Bearbeitung der Komödie durch da Ponte ins Auge fallen: die Vereinfachung der Handlung und das Hervorheben derjenigen Momente, die dem Komponisten Gelegenheit zur musikalischen Ausmalung geben.

1. Vereinfacht hat da Ponte das fünfaktige Stück, dessen breit ausgesponnene Wiederholungen im Original außerordentlich ermüdend wirken, durch Zusammenziehung in zwei nicht sehr lange Äkte. Große Striche gestalten die Handlung knapper und spannender, die Figuren der beiden Kaufleute und deren verwickelte Darlehnsgeschäfte fallen fort. Der hauptsächlichste und wohl glücklichste Eingriff in die Vorlage ist nach meiner Ansicht das Ausscheiden der Mutter Emilia der beiden Zwillinge. Bei Shakespeare wird die vor zwanzig Jahren im Seesturm Verschollene als Äbtissin von

---

1) Ephemeriden der Literatur und des Theaters VI, S. 382.
2) Theaterzeitung für Deutschland 1789, S. 50.
3) Börne, Gesammelte Schriften, 1840, Bd. I, S. 236.
4) Mem. I. 2. S. 89.
5) Bd. I, S. 235f.

Ephesus wiedergefunden und bringt die Lösung des Knotens; da Ponte hat auf ihr Erscheinen verzichtet, bei ihm erlegt der Sohn die zur Rettung seines Vaters Egeone erforderliche Summe. Im übrigen folgt da Ponte der Shakespeare'schen Handlung und benutzt die Verwechslungen der Personen, um eine Reihe bewegter Ensemblesätze zu dichten, die sehr zur Belebung des Ganzen beitragen.

2. Gleich der Beginn des Stückes zeigt, wie da Ponte auf den Komponisten Rücksicht genommen hat. Während Shakespeare es nicht begründet, daß Antipholus von Syrakus mit seinem Diener in das den Syrakusanern verbotene Ephesus gelangt, läßt da Ponte sie beim Sturm dort landen. Damit gibt er dem Musiker einen Vorwurf für die Ouvertüre, sie dient der Schilderung des Unwetters. Dies geschieht in der Weise, daß der erste Teil und die Durchführung des einsätzigen Allegros bei geschlossenem Vorhang gespielt werden, die Bühne sich aber beim Beginn der Wiederholung öffnet und die Reprise bei offener Szene buchstäblich unter Donner und Blitz erfolgt — in der Partitur sind *lampi e tuoni* auf dem obersten System notiert. In der Coda läßt dann das Unwetter nach, der Sturm legt sich und im pianissimo verklingt die Ouvertüre.

Zu den komischen Figuren hat da Ponte die Gattin des Antipholus von Ephesus, die sich von ihrem Gemahl verlassen glaubt, und deren Schwester in wirksamen Gegensatz gestellt; sie sind ernst gehalten, und ihre Gemütsstimmung bietet dem Komponisten Gelegenheit zu zarten und rührenden Tönen.

Fassen wir zusammen, so können wir sagen, daß da Ponte hier eine geschickte Arbeit geliefert hat; das Textbuch ist sehr lebendig, wenn auch der Mangel der Shakespeare'schen Komödie, die Wiederholung gleicher Situationen, nicht gänzlich behoben worden ist. Die Erstaufführung des Stückes fand am 27. Dezember 1786 statt.

Ein Rückblick auf das Jahr 1786 zeigt uns, wie fleißig da Ponte gearbeitet hat — nicht weniger als sechs neue Textbücher sind entstanden — und wie groß der Bedarf Wiens an neuen Opernwerken war.

Jetzt vergehen annähernd sechs Monate, ehe wieder ein von da Ponte gedichtetes Stück das Rampenlicht erblickt. Das Stück: *il Bertoldo* in der Komposition von Piticchio[1]) geht am 22. Juni 1787 zum ersten Male in Szene. Da Partitur und Textbuch verloren zu sein scheinen, wissen wir über den Inhalt nichts, es mag sein, daß es sich um eine Einrichtung des *Bertoldo alla corte* handelt, eines in damaliger Zeit sehr beliebten Opernstoffes. Da Ponte berichtet, daß die Oper einen völligen Mißerfolg erzielt habe, verbreitet hat sie sich nicht.

Bald sollte da Ponte für dies Mißlingen entschädigt werden, denn nicht weniger als drei Komponisten wandten sich gleichzeitig mit der Bitte um Textbücher an ihn, Mozart, Martin und Salieri. Man kann aus da Ponte's Erinnerungen ersehen, wie stolz er darauf ist, daß diese drei in Wien sehr geschätzten Komponisten an ihn herangetreten sind. Er sagt ihnen die gewünschten Dichtungen zu und macht sich sogleich an die Arbeit. Auch hier zeigt es sich wieder, daß da Ponte nicht wahllos Textbücher geschrieben hat, daß er vielmehr seine Stoffe unter Berücksichtigung der Persönlichkeit und Eigentümlichkeit der Komponisten ausgesucht hat. So wählte er, wie

---

1) Mem. I, 2. S. 98.

er selbst mitteilt[1]), für Martin aus diesem Grunde einen mythologischen Stoff: *l'arbore di Diana*, weil die Begabung des Komponisten auf liebliche Melodik gerichtet war; Mozart schlug er den *Don Giovanni* vor, Salieri wünschte eine Umarbeitung seines in Paris am 8. Juli 1787 aufgeführten *Tarare*, dessen Text von Beaumarchais herrührte. In kurzer Zeit vollendete da Ponte die beiden ersten Dramen und mehr als ein Drittel von *Assur, rè d'Ormus*, wie er die Oper Salieri's umtaufte. Da Ponte ist sehr stolz auf die Geschwindigkeit, mit der er seine Aufgabe erledigte; wir können heutzutage seine Verdienste nicht so hoch anschlagen, denn Originaltext ist nur der *Baum der Diana*, während für *Don Giovanni* und *Assur* Vorlagen ziemlich stark benutzt worden sind.

Der *Baum der Diana*, der am 1. Oktober 1787 über die Bretter ging, ist ein mythologisches Schüferspiel im Stil der Pastoralkomödie des 16. Jahrhunderts.

Diana, die Göttin der Keuschheit, wird von dem erzürnten Cupido, dessen Kultus sie durch ihre strengen Gebote verletzt hat, dadurch bestraft, daß ihre Nymphen und zum Schlusse sie selbst, in Liebe entbrennen, am Ende verwandelt sich die Bühne in einen Palast, der zukünftig der Liebe geweiht sein soll.

Da Ponte hält die Dichtung für seine beste, und man wird wohl zu dem Schlusse kommen müssen, daß diese selbständige Arbeit da Ponte's erheblich höher steht, als der noch zu erwähnende Text zu *così fan tutte.* Eine spannende Handlung ist graziös und heiter durchgeführt; solche Szenen etwa, wie die, in der Diana zu ihrer Verzweiflung erkennt, daß sie verliebt ist, oder wie sie sich zwischen Cupido uud den Nymphen abspielen, weisen nach meiner Ansicht auf eine starke poetische Begabung hin. Das Stück gefiel sehr und wurde häufig ins Deutsche übersetzt. In der Neefe'schen Bearbeitung ging es am 3. Januar 1789 in Bonn in Szene, Berlin und Hamburg folgten noch im selben Jahre[2]).

Nach diesem Erfolg begab sich da Ponte nach Prag, um dort der Aufführung des Mozart'schen *Don Giovanni* beizuwohnen. Bei der Fertigstellung des Textbuches hatte er sich die Arbeit leichter gemacht; aus der grundlegenden Arbeit Chrysander's wissen wir, daß da Ponte's Arbeit durchaus auf einem Bertati'schen Operntexte beruht[3]). Als Verdienst wird man es da Ponte anrechnen müssen, daß er die Charaktere im Drama, besonders Masetto und Zerline, vertieft und es aus der Einkleidung geschält hat, die ihm von Bertati gegeben worden ist. Dem *Don Giovanni* Bertati's geht nämlich ein Vorspiel auf dem Theater zwischen dem Direktor und seiner Truppe voraus; zum Schlusse einigt man sich darauf, den *Don Giovanni* zu spielen, und dann erst geht dieser als zweiter Akt in Szene. Noch vor der Erstaufführung des Werkes — dem 29. Oktober 1787 — ruft ein Brief Salieri's da Ponte nach Wien zurück, damit er dort den *Assur* vollende; die Oper sollte zur Hochzeitsfeier des Erzherzogs Franz, der damals mit Elisabeth von Württemberg verlobt war, in Szene gehen. Da Ponte gehorcht der Aufforderung, vollendet, wie er schreibt[4]) in zwei Tagen den *Assur*,

---

1) Mem. I, 2. S. 99.

2) Theaterzeitung für Deutschland 1789, S. 55, 74f., 91.

3) Chrysander in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IV, S. 351ff., 366ff.; Marchesan, S. 229—319; Jahn a. a. O. II, S. 393ff.

4) Mem. I, 2. S. 105.

und das Stück wird sodann gespielt. Tatsächlich hat sich die Aufführung des *Assur* nicht so rasch vollzogen, wie da Ponte erzählt. Die Hochzeit des Erzherzogs fand am 6. Januar 1788 statt, am 7. gab Josef II. einen Ball, zu dem das Publikum freien Zutritt hatte[1]), am 8. ging zum ersten Male die vieraktige Oper *Assur* in Szene und errang einen ungeheuren, sehr nachhaltigen Erfolg. Da Ponte hat den Gang der Handlung des französischen Stückes beibehalten, im einzelnen aber wesentliche Änderungen vorgenommen; hierzu zwang ihn hauptsächlich die Vorliebe der Wiener für die italienische Oper. Ein Vergleich der beiden Fassungen ist lehrreich, denn er zeigt, wie weit und in welchen Punkten der italienische Geschmack von dem französischen abwich. Mosel[2]) hat einen solchen versucht, indem er die Stücke Szene für Szene nebeneinander gestellt hat, die wesentlichen Gesichtspunkte aber sind ihm, wie ich glaube, entgangen. Änderungen sind von da Ponte hauptsächlich nach drei Richtungen hin vorgenommen worden:

1. politische Anspielungen sind gestrichen,
2. der Dialog ist gekürzt und zu Ensemblesätzen zusammengezogen,
3. das Ballett ist durch ein Intermezzo ersetzt worden.

Politische Natur hat an der Beaumarchais'schen lyrischen Tragödie hauptsächlich der Prolog. Er spielt sich zwischen der Natur und dem Gotte des Feuers ab. Die Natur läßt alle die Personen, die in dem Drama später auftreten, als Schatten erscheinen; hierbei wird nun betont, daß sie jetzt noch alle gleich seien, im Leben aber soziale Unterschiede zwischen ihnen bestehen würden, und in einem Chore bitten die Schatten die Natur, sie möge nicht dulden, daß ein Mensch über seine Brüder herrsche. Was Beaumarchais hier ausspricht, ist der Ausdruck des Geistes und der Gedanken der anbrechenden Revolution. Da ist es dann nicht verwunderlich, daß da Ponte diesen ganzen Prolog, um seiner gefährlichen Lehren willen, gestrichen hat. Zudem entsprach das Vorspiel mehr dem französischen Geschmacke, denn es brachte eine Schilderung der stürmischen Nacht und ließ Schatten erscheinen, also Elemente, die den Franzosen aus ihrer *tragédie lyrique* seit alters vertraut waren.

Die Neigung da Ponte's zur Einführung von Arien und lyrischen Ruhepunkten zeigt gleich die erste Szene der beiden Fassungen. Das Beaumarchais'sche Stück beginnt im Palaste des Königs Atar (Assur) mit einem Dialoge zwischen dem König und dem Wächter seines Serails. Es wird erzählt, daß Atar in Liebe zu Tarares Gemahlin entbrannt sei und seinen Feldherrn Altamort beauftragt habe, sie während der Abwesenheit ihres Mannes zu rauben. Bald darauf kommt Altamort und meldet, daß er den Befehl des Königs ausgeführt habe. Den Raub der Gemahlin Tarares, der bei Beaumarchais nur erzählt wird, hat da Ponte mit sicherem Sinn für das Wirksame szenisch gestaltet. Sein Stück beginnt mit einer Liebesszene zwischen Tarare und seiner Gattin, dann dringt Altamort in das Haus ein und raubt unter Kanonendonner und bei Feuerschein die Gemahlin Tarares. Auf diesen sehr effektvollen Szenenschluß folgt dann erst die Szene bei Assur und die Handlung rollt sich weiter wie bei Beaumarchais ab. Ein charakteristisches Beispiel für die von da Ponte vorgenommene Kürzung des Dialogs weist der dritte Akt der Oper auf. In der französischen Fassung

1) Wertheimer, Die drei ersten Frauen des Kaisers Franz. 1893. S. 15 ff.
2) Salieri's Leben, 1827, S. 98 ff.

wird dem König ein langer Bericht über den Zweikampf zwischen Tarare und dem Räuber seiner Gemahlin, Altamort, erstattet; die Erzählung geschieht in einem erregten, begleiteten Rezitativ, an denen ja die französische Oper reich ist. Bei dem italienischen *Assur* beginnt der Berichterstatter auch mit der Schilderung des Zweikampfes, wird aber nach einigen Worten vom König mit dem Ausruf unterbrochen: «Ich hört' schon genug» und beschließt dann seine Erzählung. Der Grund dieser Änderung ist leicht einzusehen, im Gegensatz zur französischen Oper war die italienische Bühne auf das Seccorezitativ angewiesen.

Das Ballett endlich nimmt entsprechend dem Geschmacke des französischen Publikums im *Tarare* einen sehr breiten Raum ein. Der König gibt in seinen Gärten ein Fest, bei dem Tänze in europäischem Geschmack ausgeführt werden. Für Wien mußte hier eine Änderung eintreten, denn Josef II. duldete Ballette auf seiner Bühne nicht[1]). Im *ricco d'un giorno* hatte da Ponte zum Ersatz ein Intermezzo eingelegt und die Hauptpersonen des Stückes in mythologischer Verkleidung ein Quartett aus dem *trionfo d'Adone* singen lassen, im *Assur* greift er zu den Gestalten der italienischen Maskenkomödie. In einem Zwischenspiele treten auf dem Feste des Königs der Harlekin und Brighella auf, sie streiten um Colombines Gunst und werden zum Schluß beide von ihr gefoppt.

Alle diese Änderungen, insbesondere die Zusammenziehungen und Kürzungen haben der Oper sehr genützt und dazu beigetragen, das Werk lange lebensfähig zu erhalten.

Über die weiteren Textbücher der Jahre 1788/1789 kann rascher fortgegangen werden, sie bieten nicht viel Eigenes und Wichtiges.

Am 10. September 1788 wurde zum ersten Male *il talismano* aufgeführt. Da Ponte fand hier ein Operntextbuch vor, das er nur umzuarbeiten brauchte; Goldoni hatte das gleichnamige Stück 1779 für Salieri geschrieben, der aber nur den ersten Akt komponierte und die Oper dann liegen ließ[2]). Das Buch selbst ist durchaus im Buffostil gehalten, Verkleidungen spielen die Hauptrolle, eine Charakteristik der Personen ist kaum versucht. Das Hauptmotiv — ein Gouverneur erkennt seine als Kind verschwundene Tochter an einem Talisman wieder — hat sich wohl aus dem venezianischen Musikdrama in die komische Oper eingeschlichen; es muß in Wien beliebt gewesen sein, denn schon im folgenden Jahre bringt da Ponte am 11. Dezember 1789 einen ähnlichen Stoff in der Oper *la cifra* auf die Bühne[3]).

Auch hier hat da Ponte einen schon vorhandenen Operntext — *la dama pastorella* von Petroselini — für Salieri zurecht gemacht; dieser hatte ihn schon 1780 für Rom komponiert[4]). In dem Stücke stellt sich heraus, daß ein Bauernmädchen tatsächlich als Gräfin geboren ist; derartige Stoffe haben sich ja in der Literatur und auf der Opernbühne längere Zeit in Stücken wie *Preziosa* und der *Regimentstochter* erhalten.

Zwischen diese beiden Opern fällt noch die Bearbeitung des *pastor fido* von Guarini. Da Ponte hatte das Schäferspiel und dessen Vorbild, die

---

1) Mem. I, 2. S. 82.

2) Mosel, a. a. O. S. 65 f.

3) Da Ponte zählt diese Oper und die folgenden nur ganz kurz auf (Mem. I, 2. S. 111).

4) Mosel, S. 135. Die einaktige Oper: *la dama pastorella* findet sich in der Wiener Hofbibliothek unter Nr. 16186.

Aminta Tasso's, bereits auf dem Priesterseminar in Portogruaro genau studiert und auswendig gelernt. Seine Stellung zur Vorlage hat er selbst in einem Nachwort zum Textbuche gekennzeichnet, er bemerkt dort, daß er das Stück aus dem berühmten Guarini'schen Werk gezogen und die Verse des Autors selbst soviel als möglich gewahrt habe, um das Publikum nicht der vielen und graziösen Stellen des Werkes zu berauben. Am 11. Februar 1789 wurde die dreiaktige Oper aufgeführt.

Nicht ganz klar liegen die Verhältnisse bei der letzten Oper aus dem Jahre 1789: *L'ape musicale.* Da Ponte zählt sie während seines Wiener Aufenthaltes nicht auf und spricht nur einmal in einem späteren Abschnitte gelegentlich von ihr[1]). Das Textbuch ist erhalten[2]), nach dem von Marchesan[3]) abgedruckten Titelblatte ist die Oper Quadragesimæ — also im Frühjahre 1789 — in Szene gegangen. Sie erscheint dann, wie später ausgeführt werden wird, im Jahre 1791 noch einmal umgearbeitet auf dem Spielplan; ob die Fassung von 1789 da Ponte's Eigentum ist, vermag ich nicht zu entscheiden; die Musik ist nicht erhalten, auch die Opernlexika und Bibliothekskataloge geben keine Auskunft.

Das Jahr 1790 brachte da Ponte zunächst einen Erfolg; am 26. Januar ging seine von Mozart vertonte Oper: *così fan tutte ossia la scuola degli amanti* — eine Originalarbeit — mit Glück in Szene. Die Wertlosigkeit des Stückes wird mit ziemlicher Einstimmigkeit hervorgehoben[4]); wie ich glaube, wird man den ersten Akt als geschickt und bühnenwirksam aufgebaut gelten lassen können — man denke an den Soldatenchor hinter der Szene und den Abschied der Liebenden —, daß aber der zweite Akt durch die Wiederholung des gleichen Motives und den Mangel jeglicher Handlung sehr ermüdet, kann nicht geleugnet werden, ganz abgesehen von der an den Hörer gestellten Zumutung, an den dauernden Irrtum der liebenden Frauen über die Person ihrer Liebhaber zu glauben.

Am 20. Februar 1790 stirbt nach kurzem Krankenlager Josef II., da Ponte's Gönner; sein Tod bedeutet einen schweren Verlust für den Textdichter, es ist ihm nicht geglückt, sich die Gunst seines Nachfolgers, Leopolds II. zu bewahren. Auf den Tod Josefs dichtet da Ponte eine anscheinend nicht komponierte Kantate, in der er zugleich Leopolds Thronbesteigung feiert[5]). Nach einem aus Wien an Casanova gerichteten Briefe vom 18. Juni 1790[6]) müßte da Ponte bereits im Sommer die Absicht gehabt haben, Wien den Rücken zu kehren. Er schreibt, daß er schon einmal die Stadt wegen der gegen ihn angezettelten Intrigen verlassen habe, aber zurückberufen worden sei, um seine Verteidigungsschrift einzureichen. Wie sich aus dem Briefe weiter ergibt, hat Casanova ihm geraten, in Rom oder Madrid sein Heil zu versuchen, da Ponte lehnt es ab und will bei seiner Familie in Ceneda leben, um sich ihrer Unterstützung zu widmen. Er werde sich, so schreibt er, in vier bis sechs Tagen nach Triest begeben.

Dieser Brief ist nun aller Wahrscheinlichkeit nach falsch datiert, er kann

---

1) Mem. 1, 2. S. 144.

2) Leider hat es in der Wiener Hofbibliothek nicht aufgefunden werden können, konnte daher nicht eingesehen werden.

3) S. 496.

4) Literatur bei Jahn: Mozart II, S. 505.

5) Vgl. Marchesan, S. 131, 492.

6) Carteggi Casanoviani im *Archivio storico Italiano.* 1911. S. 38.

nicht aus dem Jahre 1790 stammen, sondern muß am 18. Juni 1791 geschrieben sein. Dies ergibt sich aus folgendem:

1. Vergleicht man den Brief mit den Memoiren, so findet man auch dort eine Darstellung der Flucht da Ponte's aus Wien[1]). Da Ponte erzählt, daß er schon lange das Übelwollen Leopolds II. gemerkt habe; eines Tages habe man ihm den Zutritt zum Theater verweigert, nun sei er aus Wien geflohen, aber mit Gewalt dorthin zurückgebracht worden. Man habe ihm erklärt, er dürfe sich weder in der Hauptstadt noch in der Umgegend aufhalten; in seiner Not habe er sich an den Erzherzog Franz gewendet, und dieser habe ihm geraten, nach Triest zu fahren; dort werde der Kaiser in nächster Zeit eintreffen. Tatsächlich ist dann auch da Ponte nach Triest gereist und hat Leopold dort gesprochen. Diese Begebenheit kann aber nur in das Jahr 1791 fallen, denn im Frühjahr dieses Jahres begab sich Leopold erst nach Italien, wo er den Sommer über blieb[2]). Dazu kommt noch folgendes:

2. Noch im Jahre 1790 und Anfang 1791 entfaltete da Ponte eine reiche Tätigkeit als Operndichter in Wien;

3. da Ponte trat, wie er schreibt[3]), mit Mozart um diese Zeit in Verbindung, um ihn zur Reise nach London zu veranlassen, Mozart lehnte es aber ab, weil er mit der Vertonung der *Zauberflöte* beschäftigt war. Diese Arbeit fällt jedoch in das Jahr 1791. Mit der Aufforderung an Mozart würde dann der Brief vom 18. Juni übereinstimmen; da Ponte hat außer Mozart auch Casanova um Rat gefragt, und der hat ihm Madrid oder Rom vorgeschlagen.

Jedenfalls war da Ponte im Herbste des Jahres 1790 als Theaterdichter sehr in Anspruch genommen. Außer Einrichtungen von Stücken dichtete er die Oper: *la caffettiera bizzarra.* Die Urheberschaft da Ponte's an dem Stücke ergibt sich aus dem Textbuch; weder er selbst noch Marchesan erwähnen es; Schatz[4]) bezeichnet die Oper unzutreffend als letzte Wiener Dichtung da Ponte's. Sie ist am 15. September 1790 zu Ehren des Königs Ferdinand und der Königin Karoline von Neapel aufgeführt worden. Die Musik rührte von Salieri's Schüler, dem jungen Weigl her. Da Ponte hat in dem Stücke den Gästen des Kaisers anscheinend lokale Sitten und Gebräuche vorführen wollen, er läßt die Oper teils in einem Wiener Kaffeehause, teils auf der durch den Prater führenden Landstraße spielen. Im Mittelpunkte der Handlung stehen die Kaffeehausbesitzerin und ihr Marqueur, der in Wahrheit ein englischer Lord ist. Um die Gunst der Kaffeeschünkerin bewerben sich außer dem Lord verschiedene Adlige, die aber zum Schluß unverrichteter Sache abziehen müssen, da die Kaffeehausbesitzerin den verkleideten Lord heiratet. Das Textbuch stellt sich als eine Kreuzung des Singspiels mit der Opera buffa dar. Auf jenes weist der volkstümliche Schauplatz hin, an die letztere knüpft die Einführung der drei Bewerber an.

Der Hof von Neapel blieb den ganzen Winter über in Wien, eine Lustbarkeit folgte der andern; so schrieb da Ponte für ein Fest beim Prinzen von Auersperg am 17. Januar 1791 eine Kantate *Flora e Minerva*[5]), Weigl setzte sie in Musik[6]). Diese für zwei Solostimmen und Chor verfaßte Kan-

---

1) Mem. I, 2. S. 121 ff.
2) Leopoldinische Annalen, 1792, I, S. 207, 211.
3) Mem. I, 2. S. 124.
4) »Giovanni Bertati«; Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, V, S. 262.
5) Da Ponte und Marchesan nennen es: *il tempio di Flora*; Part. Kgl. Bibliothek Berlin.
6) Mem. I, 2. S. 115.

tate bringt eine Huldigung der beiden Göttinnen für das anwesende neapolitanische Königspaar.

Eine zweite Kantate schrieb da Ponte für den Marquis di San Gallo — einen neapolitanischen Adligen. Dieser hatte Pitticchio, den Komponisten des schon erwähnten *Bertoldo*, mit der Komposition einer Kantate beauftragt, der Textdichter, den sich Pitticchio für das Werk gewählt hatte, war ein gewisser Serafini. Als dieser nichts zustande brachte, mußte da Ponte helfen und paßte einer der älteren Partituren von Pitticchio eine Kantatendichtung an [1]). Es dürfte sich hier um die in Dresden befindliche Kantate aus dem Jahre 1791 handeln: *i voti della nazione napoletana.*

In der nun folgenden Fastenzeit schrieb da Ponte einen Oratorientext: *il Davide* [2]), ein *oratorio sacro* in vier Akten, das man am 11. März 1791 im Burgtheater aufführte.

Das dramatisch sehr belebte Oratorium umfaßt die Tötung des Goliath durch David, den Speerwurf Sauls, Davids Flucht und Sauls Ende. Dem Zeitgeschmack entsprechend, steht es der Oper sehr nahe. Von dorther stammt z. B. die von da Ponte eingeführte Figur des Abner. Er ist ein Intrigant, liebt die Tochter Sauls, wird aber von ihr verschmäht und hetzt nun Saul auf, um sich an seinem glücklicheren Nebenbuhler David zu rächen; mit diesen Einflüsterungen Abners wird der Speerwurf Sauls auf David begründet.

Etwas später — am 21. März 1791 — brachte da Ponte ein Pasticcio auf die Bühne, in das er die besten Stücke der letzten Jahre aufnahm und von den besten Sängern und Sängerinnen singen ließ [3]). Einen Titel gibt er nicht an, auch Marchesan nennt es [4]) ein Pasticcio. Diese Oper ist eine Umarbeitung der schon 1789 dargestellten *ape musicale.* Dies ergibt einmal die Notiz Sonnleithner's, daß diese Oper am 21. März 1791 mit völlig neuer Musik aufgeführt worden sei, und dann eine Bemerkung des Wiener Theateralmanachs von 1795 [5]); dort ist von einer Ariette Gassmann's die Rede, »die man vor einigen Jahren in dem Pasticcio: *l'ape musicale* einschaltete«. Das Stück gefiel nach da Ponte's Darstellung sehr; es wurde aber der Grund zum Bruche mit Salieri; die Geliebte da Ponte's, Madama Ferrarese, und die des Salieri intrigierten gegeneinander und brachten es dahin, daß die Freunde ihre Beziehungen abbrachen.

Mit der *ape musicale* schließt da Ponte's Tätigkeit als Textdichter in Wien ab. Überblickt man die Reihe seiner Dichtungen, so wird man, glaube ich, das Verdienst da Ponte's hauptsächlich in der Wahl seiner Vorlagen erblicken. Man merkt den Arbeiten das Bestreben an, die Erzeugnisse der Literatur für die Opernbühne nutzbar zu machen. So wählt da Ponte als Vorlagen bald eine Shakespeare'sche Komödie, bald ein französisches oder spanisches Lustspiel. Auch sein Bestreben, den Komponisten gerade die Texte zu liefern, die ihrer Veranlagung und Begabung entsprechen, wird man hervorheben müssen. In seinen selbständigen Dichtungen ist da Ponte schwächer; immerhin ist es zu bedauern, daß von seinen Arbeiten gerade *così fan tutte* durch Mozart's Musik auf uns gekommen ist; hätte dieser etwa

---

1) Mem. I, 2. S. 117 f.
2) Textbuch in der Wiener Hofbibliothek.
3) Mem. I, 2. S. 112.
4) S. 496.
5) S. 44.

den *Baum der Diana* komponiert, so wäre das Urteil über da Ponte's eigene Leistungen wohl erheblich milder ausgefallen.

Es bleibt nun noch übrig, kurz auf die Gründe einzugehen, die zu da Ponte's Entlassung und Abreise aus Wien führten.

Schuld an der entscheidenden Beeinflussung seines Lebensweges ist da Ponte's Leidenschaft für die Sängerin Ferraresc. Er versucht, den ablaufenden Kontrakt seiner Geliebten zu verlängern, der Kaiser und die Kaiserin erfahren seine Intrigen, ihr Zorn wendet sich gegen da Ponte, und seine Stellung in Wien wird unhaltbar. Verhandlungen mit Martin, der seit 1788 in Petersburg lebte, wegen einer Reise nach Rußland, zerschlagen sich; ebenso scheitern die Versuche, Mozart zu einer gemeinsamen Reise nach England zu bewegen. Es folgt dann die Flucht aus Wien und die Reise nach Triest. Leopold II. erteilt ihm dort eine Audienz und verspricht ihm die baldige Zurückberufung nach Wien. Da Ponte wartet lange vergeblich in Triest und reist zum Schlusse selbst nach Wien. Als er dort ankommt, erfährt er, daß der Kaiser gestorben sei. Franz II., Leopolds Nachfolger, erlaubt ihm, in Wien zu bleiben, und da Ponte wendet sich an Bertati, der inzwischen an seine Stelle als Theaterdichter getreten ist. Da Ponte's Wunsch nach Beschäftigung entspricht Bertati nicht; nach dreiwöchigem, fruchtlosen Aufenthalte kehrt der Dichter nach Triest zurück, um nach Paris überzusiedeln. Am 12. August 1792 verläßt er mit seiner jungen Frau — er hat sich inzwischen mit einer Engländerin verheiratet — Triest. Sein Weg führt ihn schließlich nach London, wo er bis 1805 bleibt. Von dort geht er nach Amerika und stirbt dort in großem Elend am 17. August 1838. Wien hat er nicht wiedergesehen; ein Brief an Casanova vom 10. Mai 1793[1]) ergibt, daß sich da Ponte von London aus unter Berufung auf frühere Zusagen an den deutschen Kaiser gewandt hat, um dessen Gunst zu erlangen; Erfolg hat seine Bitte nicht gehabt.

---

1) Carteggi Casanoivani, a. a. O., S. 47.

Luigi Vecchiotti, musicista filosofo marchigiano del secolo scorso (1804—1863).

Conferenza di

S. Baglioni.

(Roma.)

Nella nobile famiglia dei cultori delle diverse arti, la classe dei musicisti occupa un posto speciale, che conferisce loro, sugli altri, vantaggi e svantaggi. Fra i vantaggi è sopratutto il successo immediato e il trionfo relativamente facile e clamoroso che essi coll' esecuzione delle loro opere possono ottenere dai contemporanei ascoltanti; tra gli svantaggi è il fatto, che le loro opere non hanno possibilità di immediato e continuo contatto coi loro successori. Per questi, che sono i più, esse devono essere interpretate e l' interpretazione ha talora difficoltà insormontabili, specialmente quando il compositore è da secoli tramontato. Dell' arte musicale greca, oggi, non abbiamo che una vaghissima idea approssimativa, mentre possiamo ammirare e studiare le loro opere di scoltura e d' architettura, che parlano direttamente ai nostri occhi. In ciò sta la ragione della difficile e scarsa conoscenza che abbiamo degli antichi musicisti: è necessario un' opera lenta di esumazione e di rivendicazione, come quella che fece Mendelssohn per Giovanni Sebastiano Bach ed altri pel Palestrina. Quest' opera diventa ancor più difficile, quando i compositori scrissero musica diversa dalla comune; come è il caso dei compositori di musica sacra, che ordinarimente, almeno oggi, non è (come la musica laica e teatrale) patrimonio comune.

Tutte queste circostanze hanno certamente contribuito a far sì che, oggi giorno, il nome di Luigi Vecchiotti è quasi completamente dimenticato; la sua rara modestia, e in parte anche la proverbiale inerzia dei piceni, hanno congiurato a questo oblio. Eppure non pochi pregi e non piccoli successi ebbe l' arte musicale sacra in questo nostro Maestro, come attestano unanimi i nostri padri.

Debbo alla cortesia di alcuni pochi suoi parenti, intimi ed allievi, che qui mi è grato ringraziare, una conoscenza più esatta delle opere di Luigi Vecchiotti, di cui conservavo un vago ricordo di ammirazione della mia adolescenza, passata a Fermo, dove in età di 13 anni ebbi occasione di assistere all' esecuzione di un suo capolavoro, la grande messa funebre scritta per i morti di Castelfidardo.

Spero che non vi riescirà sgradito conoscere i risultati di questo mio modestissimo studio, che non ha nessuna pretesa oltre quella che può domandare, e a cui ha diritto, un amante della divina arte, i cui fondamenti fisiologici e psicologici sono oggetto dei suoi studi. Nelle opere del Vecchiotti ho creduto di scoprire alcuni elementi preziosi, che gli assegnano, secondo me, un degno posto nell' elettissima schiera dei genî musicali, che la nostra terra ha regalato all' Italia ed al mondo.

Luigi Vecchiotti nacque in Castel Clementino (oggi Servigliano) del circondario di Fermo, il 2 maggio 1804 da Sebastiano Vecchiotti ed Anna Iaffei di nobili ed agiate condizioni. Sin dall' infanzia mostrò una vivissima ten-

denza per l'arte musicale; all' età di due anni, narra Padre Giacoletti [1]), portato in Chiesa dalla madre, appena sentì suonare l' organo fu preso da desiderio vivissimo, dal capriccio di salire alla cantoria. Questa tendenza all' arte musicale cresceva con gli anni così prepotente che il padre dové affidarlo (in età di 8 anni appena) ad un sacerdote del paese, esperto in musica, ma molto rigido e manesco. Da lui il piccolo Luigi apprese le prime regole musicali, più a suon di busse, che colla persuasione, secondo quanto riferisce il suddetto biografo, il quale giustamente osserva che qualsiasi altro allievo non acceso di altrettanto desiderio di imparare, certamente sarebbe rimasto spaventato ed avrebbe dato un addio per sempre (perpetuum vale) al maestro ed alla musica.

All' età di 11 anni fu dal padre affidato ai Padri di S. Filippo Neri di Fermo, perchè lo istruissero nelle lettere umane e nella filosofia. Continuò lo studio della musica sotto la guida di un Curci, maestro e direttore della cappella metropolitana di Fermo. Coltivò però anche con molto ardore le scienze filosofiche, il che ebbe una notevole influenza nell' indirizzo di tutta la sua arte. Una dimostrazione dei grandi progressi che il nostro Luigi andava facendo nello studio della filosofia, e insieme del suo grande amore per la musica, ci è fornita da un aneddoto tramandatoci dal Giacoletti. Era stato prescelto a sostenere pubblicamente, come allora si usava, una discussione filosofica. Giunta l'ora convenuta, quando molti spettatori si erano affollati per udire la disputa, invano si attese la comparsa dell' oratore. Egli, sebbene già si fosse perfettamente preparato ad adempiere il compito, distratto dall' amore della musica, dimenticando completamente l' ora convenuta, stava in casa del marchese Guorrieri a suonare fervorosamente il pianoforte.

Il padre non avrebbe voluto che Luigi si dedicasse esclusivamente alla musica, ma scegliesse un' arte o una disciplina liberale, ossia una professione, a cui dedicarsi in modo speciale, che d' altro canto non gli avrebbe impedito di coltivare l'arte musicale come ornamento. Ciò non poteva andare a genio al nostro Luigi, il quale ebbe nel suo maestro Curci un valido aiuto per ottenere dal padre il permesso di dedicarsi esclusivamente all' arte musicale. Fu così che all' età di 18 anni (accompagnato dal padre) si recò a Bologna per continuare sotto la guida del notissimo padre Stanislao Mattei francescano (che fu anche maestro di Rossini e di Donizetti) lo studio della musica. Apprese qui il corso di armonia, progredendo rapidamente e accattivandosi l' affetto del maestro, come ci è dimostrato dall' avere egli in quel tempo composto due applauditi brani musicali, e dal fatto che padre Mattei gli affidò la supplenza, sia nell' insegnamento, sia nella direzione della cappella, durante la sua infermità. Morto questo illustre maestro, abbandonò Bologna per recarsi a Milano, nel cui conservatorio studiò composizione sotto il Federici.

Terminati gli studi si trasferí a Roma, ove scrisse e fece eseguire al Valle, nella primavera del 1827 (quindi appena ventitreenne), una farsa «La fedeltà in pericolo, ossia Tre innamorati di una vedova» che fu accolta con gran favore dal pubblico di allora.

Ma nello stesso anno (1827) e precisamente alla fine di maggio, gli pervenne a Roma la lettera di nomina (firmata dal canonico arciprete Coriolano Staccoli, mensale della cappella del S. Sacramento e datata da Urbino 30 maggio 1827), colla quale gli si comunicava di essere stato eletto dal con-

---

1) De Aloisio Vecchiottio Comentarium Josephi Iacoletti e Scholis Piis, Urbini 1863.

siglio generale di detta cappella per chiamata, il primo fra «tre ragguardevoli soggetti». Questa nomina dové riuscire al maestro molto grata poiché, come risulta dalla stessa lettera di nomina, egli aveva preso già parte al concorso pel medesimo posto nella precedente vacanza.

Trasferitosi ad Urbino, si dedicò con ardore ed entusiasmo giovanili ad adempiere all' ufficio agognato, non soltanto col dirigere e fare eseguire dalla sua cappella composizioni musicali altrui, ma componendo musica sacra, piena di vivacità, fantasia e sentimento da destare subito nel pubblico grande ammirazione ed entusiasmo. Per accrescere e migliorare gli elementi della sua cappella si dava attorno cercando fra il popolo allievi che, dotati di una bella voce, invitava a casa sua per istruirli e formarne eccellenti cantanti. Nè pago delle conoscenze acquistate col suo lungo studio dell' arte musicale e dei corsi di filosofia e lettere, frequentati nella sua adolescenza a Fermo, non disdegnò di comparire come allievo nelle classi delle scuole Pie di Urbino per frequentare i corsi di matematica e fisica sotto la guida dell' insigne Magherini, riconoscendo giustamente la connessione sostanziale tra queste scienze e l'arte musicale.

Intanto la fama della sua perizia, come direttore e come eccellente compositore, si andava allargando nei paesi e nelle città vicine, dove era invitato in occasioni di solennità ecclesiastiche.

Prima però di dedicarsi esclusivamente alla musica sacra, forse spinto, come dice il Giacoletti, dall' esortazione degli amici, tentò ancora una volta la musica teatrale con un' opera «Adelasia» che fece rappresentare nel Valle a Roma nel 1831 con grande successo. Fu questo però l' ultimo tentativo del genere, che evidentemente la sua natura abborriva [1]).

Rimase ad Urbino fino al 1841, componendo un numero copioso di musica che però egli, prima di morire, condannò alle fiamme. Di quest' epoca non si conserva infatti che una messa scritta originariamente per la banda di Filottrano, nel 1840, e che fu pubblicata nel 1874 dal Manganelli di Roma, ma che è anche l' unica opera pubblicata del Vecchiotti. Restano però notizie dei giornali dell' epoca sui suoi successi, come direttore e come compositore, ottenuti in diverse città delle Marche, dell' Umbria e della Romagna (Rimini, Pesaro, Fano, Senigallia, Ancona, Fermo, Città di Castello, Perugia), dove era chiamato in occasioni di solennità religiose.

Il numero 28 (12 luglio 1838) delle *Notizie del giorno*, reca da Ancona (19 giugno) la seguente notizia:

Musica Sacra. — La confraternita del SS. Sacramento di Ancona, il dì 17 luglio solennizzò con devota pompa la festa del SS. Sacramento. Merita somma lode la scelta musica istrumentata dall' egregio maestro Sig. Luigi Vecchiotti, il quale se nel passato anno per la stessa ricorrenza diede saggio di sua valentia nell' arte musicale, ha voluto in questo però superare l' aspettazione di tutti con le nuove produzioni, con quel canto che nell' anima si sente, e con quella melodia che avevasi diritto di atten-

---

1) «Ignorasi (scrive l'A. del cenno biografico pubblicato nel 1864 negli Atti dell' Acc. del R. Ist. Musicale di Firenze) il perchè egli abbandonasse la carriera teatrale, seppure non vuol trovarsi una spiegazione di questo suo ritrarsi dalle scene nella patriarcale delicatezza del suo carattere, che lo doveva rendere per natura aborrente da quel mare magno del palco scenico, che i giovani compositori si figurano nei loro sogni dorati un' oasi beata, nella quale il genio spieghi deliziosamente le ali e che invece il più delle volte riscontrano agone di basse invidie, di equivoci favori, di vergognose gare e quasi sempre un' agenzia commerciale, in cui l' ingegno è costretto a comperarsi a contanti i piaceri, le umiliazioni e spesso il più completo disinganno.»

dere dalla feconda sua fantasia. Se tutto fu applaudito e fu trovato bello, applauditissimi però apparvero e senza fine riuscirono accetti il *Lauda Sion*, espresso con robustezza e profondità; l' *Incarnatus*, a piene voci senza orchestra, ed il *Crucifixus* che strappò dagli occhi le lacrime; ed il *Confitebor* e *Magnificat* condotti meravigliosamente e pieni di armonia. Per lo che non possiamo non encomiare il maestro Luigi Vecchiotti e chiamar fortunata Urbino che ha il bene di possederlo.»

Nel numero 47 delle stesso giornale si legge una notizia datata da Fermo (15 settembre 1838) in cui si riferisce la solennità funebre celebrata il dì 5 settembre delle stesso anno, in occasione dell' anniversario della morte del cardinale Brancadoro. La messa funebre, accompagnata da musica strumentale e vocale, era stata scritta e diretta dal Vecchiotti.

Lunga opera sarebbe ridire le bellezze di questa musica. Basti solo, che in più luoghi del *Dies irae* fu tanta la foga degli affetti e l' entusiasmo eccitato nell' intero uditorio, che appena si potè rattenere dal prorompere in lacrime. Il sentire poi nell' *Agnus Dei*, cantato dal basso Sig. Natale Costantini con accompagno di arpa e di cori nascosti, la flebile melodia con che voci lontane e come sotterranee cantavano *Agnus Dei qui tollis* ecc., e l' espressione commoventissima con cui la parte cantante alternava la preghiera ripetendo, con modo supplichevole affettuosissimo, *Dona eis Requiem*, fu cosa sì cara che commosse l' uditorio a tenerezza, e a caldissima pietà. Qualunque elogio non è bastevole ad adeguare il merito singolare di questo giovane maestro, onore del nostro Piceno, e che nelle sacre melodie può dirsi a ragione il Dante della musica; tanta è la verità, l' espressione, la robustezza, ch' egli con istile veramente originale sa imprimere nei suoi musicali argomenti! Apprendano intanto quei giovani Italiani, che dar si vogliono alla coltura di quest' arte nobilissima, di quanto profitto possa loro riuscire se, prima di porsi alla medesima, vorranno, come fece il Vecchiotti, erudirsi alle scienze filosofiche, ed imparare da esse come e dove si debba imitare la natura maestra sovrana di ogni genere di bellezza.

Nel numero 103 dell *Osservatore del Trasimeno* (anno XIII, Perugia 26 Dicembre 1838) è contenuto un articolo proveniente da Tolentino, in cui si ricordano le musiche solenni, celebrate nella festiva ricorrenza del giorno dedicato al gran Taumaturgo, S. Nicola. Tre erano i Maestri di Cappella invitati a scrivere e dirigere le dette musiche, cioè, oltre il Vecchiotti, il Brunetti di Bologna e il Tamburrini.

Le melodie del Vecchiotti furono sì incantevoli, sì sublimi, sì forti di tutto il bello musicale, che rapirono gli animi di tutto l' uditorio, e destarono non già semplice commozione, ma vivo e caldissimo entusiasmo. Tantoché fu egli riportato come in aperto trionfo al proprio albergo, accompagnato dal suono giulivo della banda di questa città e ad onore di lui fu mandato un globo areostatico, in cui leggevansi le lodi del Vecchiotti espresse in un' ode scritta a grandi caratteri intorno al medesimo globo. Il che non fu fatto né al Tamburrini, né ad alcun altro dei tanti celebri maestri, che negli anni andati onorarono questa città.

Prima di abbandonare Urbino, ricorderemo che durante il soggiorno in questa città, da lui perciò giustamente sempre considerata sua seconda patria, s' imparentò con una delle più nobili famiglie urbinati, impalmando nel 1834 la marchesina Maria Antaldi di Raimondo, da cui ebbe sei figli, di cui solo tre giunsero ad età matura, Giovanni Battista tuttora vivente, professore di economia politica in quell' Università, Francesco e Pio, ora defunti.

Nei primi del 1841 Luigi Vecchiotti fu nominato direttore della cappella della basilica lauretana. Su questo avvenimento abbiamo nel No. 4 delle *Notizie del Giorno* (28 Gennaio 1841) la seguente notizia datata da Loreto 18 Gennaio.

L' Ecc. mo e R. mo Sig. cardinal Mario Mattei, Segretario per gli affari di Stato interni e Prefetto della Congregazione Lauretana, dopo aver preso a maturo esame i requisiti dei maestri concorrenti a questa cappella musica, si è degnato conferire la nomina al Sig. Luigi Vecchiotti, maestro della metropolitana di Urbino. Questo giovane professore, allievo già di Curcio, Mattei, Mayer, e Federici, colla prodigiosa varietà di sentimenti d' ogni colore, coll' abbondanza di invenzione, colla freschezza di sue melodie, colla magia dei suoi concenti e filosofia de' suoi canti, aveva dato da gran tempo indubbie prove di sua valentia, ed in molte città aveva con le sue musiche sacre tratto dal ciglio di popolo gremito alcuna di quelle stille di pianto, che sono il più bel trionfo dell' arte, e l' apice del sublime, cui tocca l' artista, dando in pari tempo al canto religioso quel carattere che rapisce l' anima senza traviarla, disponendola a dolce estasi favorevole alla meditazione e alla preghiera. Il perché era desideratissimo da tutta la città e provincia, la quale, vedendo esauditi i suoi desideri, si reca a debito saper grado alla detta Congregazione Lauretana, che con quella saggezza e giustizia che tanto la distingue, ha saputo scegliere un degno successore ai Borghi, ai Zingarelli, e ai Basily, che illustrarono questa cappella musica, e la resero tanto celebre e rinomata in tutta Italia.

Nello stesso anno 1841 (nei giorni 23, 24, e 25 luglio) fu celebrata in Città di Castello la canonizzazione di S. Veronica Giuliani, già abbadessa delle Capuccine di detta Città. La musica di Chiesa fu affidata a Nicola Vaccai, direttore del Conservatorio di Milano, Giovanni Pacini, direttore del Liceo di Lucca ed a Luigi Vecchiotti. Anche questa occasione segnò un trionfo per la musica Vecchiottiana. Ecco quanto è scritto al riguardo in un supplemento al No. 77 del *Diario di Roma* del 25 settembre 1841:

Niuna espressione ..... é valevole a descrivere il mirabile effetto e le soavi emozioni destate dalle musiche scritte e dirette dai tre prelodati illustri compositori che, mossi l' un l' altro da nobilissimi sentimenti di alta reciproca stima, gareggiarono di zelo per far gustare le meravigliose bellezze delle classiche loro produzioni. Nella musica del Sig. Cav. Pacini, tutta ricolma di dolci e soavi melodie, come di profonda inimitabile vivacità, furono specialmente ammirati il *Gloria*, il concertone ed i Salmi *Laudate Pueri* e *Magnificat*. In quella del Sig. Cav. Vaccai, tutta ripiena di profonda scienza e di gravi e maestose armonie, furono singolarmente encomiati il *Credo* della messa ed i salmi *Dixit* e *Magnificat*. In quella, in fine, del maestro lauretano Sig. Vecchiotti, che allo slancio del genio mostrò congiunta la scienza dell' arte, furono in modo speciale ammirati per novità di stile e di concetti, e per vaghe e studiate armonie il *Kyrie*, il *Laudamus* del *Gloria* e l' *Agnus Dei*.»

Leone XIII, che ebbe occasione di assistere a queste feste, ricordava dopo molti anni il trionfo della musica di Vecchiotti [1]).

Il 21 febbraio 1843 fu indetta in Camerino un' accademia nel teatro in onore del cardinale Mario Mattei ministro degli Interni del pontefice Gregorio. In tale occasione il Vecchiotti fu incaricato di musicare una poesia composta dal Prof. Mezzanotte di Perugia, che intesseva le lodi della sullodata Eminenza Camertina. Del successo memorabile di questa cantata è parola nel N° 10 dell' *Osservatore Dorico* (11 maggio 1843) e nel N° 21 del *Diario di Roma* (14 marzo 1843).

Qui ne duole assai (scrive il primo) di non poter toccare, benché menomamente, sui pregi, non diremo di questa rara poesia, che le pagine hanno già consegnata all' estimazione di ogni sapiente, ma di quella musica tanto *filosofica*, tanto soave, sì nuova, di cui ci fece regalo il valente maestro della basilica lauretana. Certo è che per sé stessa sublime, ed eseguita in lodevole maniera da scelta orchestra, e da non oscuri cantori, seppe destare un energico entusiasmo: per lo che fu necessario di

1) Cfr. *L' Aurora*, quindicinale cattolico, Anno XIII, No. 26, 2 Marzo 1913.

recitarla nella sera veniente, e reiterarne anche il *commovente finale* in entrambe. Laonde é giusto che si meni vanto per Camerino di tal ridente successo: e se il generoso Vecchiotti con le lacrime di tenera gioia, invano rattenute da nobil modestia, fece vaga risposta ai sincerissimi applausi di tutta gente, che con forti grida del continuo acclamollo, caramente lo circondò e allo splendore di ricche faci nella propria dimora il condusse, nulla manca perché tale epoca sia segnata come lietissima nei fasti Camerti.

Il giornale pubblica inoltre un sonetto di encomio affinchè «abbia meglio a durare la grata memoria di lui e più estesamente se ne diffonda la fama».

«Fu tale l' incontro (scrive il secondo giornale), che riportò il musicale lavoro dell'encomiato maestro, come già ritenevasi per la sua rinomanza, che per secondare il generale desiderio venne nella sera susseguente ripetuta la stessa cantata, sempre con eguale e pienissima soddisfazione: in attestato di che fu ambedue le sere ricondotto il Sig. Vecchiotti dal teatro al luogo di sua abitazione con torcie e suono di banda, accompagnato dal plaudente numeroso popolo.»

A Loreto, direttore di una cappella assai rinomata, che sebbene priva di orchestra era costituita da eccellenti artisti di canto di tutti i registri (quattro bassi, quattro tenori, quattro contralti e quattro soprani) dove avevano acquistata fama mondiale lo Zingarelli, il Borghi, il Basily, trovò il nostro Vecchiotti l' ambiente più adatto per poter condurre a completo sviluppo le sue eccellenti qualità di compositore, di direttore e di maestro. È in questo periodo, che va dal 1841 al 1863 (anno della sua morte), che egli compose le sue musiche migliori, crebbe la sua fama ed ebbe un' eccelsa accolta di allievi.

Tra questi ultimi ricorderemo padre Alessandro Capanna, minore conventuale, nato ad Osimo nel 1814, che studiò armonia sotto Vecchiotti e fu degno allievo del maestro. Fissatosi a Bologna, compose un gran numero di pregevoli composizione sacre, non disdegnando musica profana come produzioni vocali da camera e due opere teatrali non rappresentate [1]).

Un secondo allievo del Vecchiotti fu Domenico Lucilla (nato a Riofreddo il 17 febbraio 1820, morto a Roma nel gennaio 1884). Questi, dopo aver studiato al liceo musicale di Bologna, per consiglio di Rossini, che definì il Vecchiotti come il primo maestro di Chiesa, si trasferì a Loreto per completare gli studi di composizione sotto la guida di Luigi Vecchiotti. Di Lucilla è superfluo qui ricordare le molte pregevoli opere teatrali ed altre composizioni a cui è legata la sua memoria.

Un altro allievo di Luigi Vecchiotti che merita di essere ricordato, fu Basilio Amati, nato a Monsampietrangeli, ma che visse a Montefano, compositore noto di musica sacra (specialmente della musica delle Tre Ore) organista insigne, che spesso sostituì i due Amadei a Loreto, apprezzatissimo dal Vecchiotti che gli rilasciò attestati di lode. Fu maestro dei cori dello stesso Vecchiotti che doveva accompagnare a Parigi quando, nel 1863, il maestro doveva recarvisi per eseguire la sua grande messa funebre: progetto fallito per la morte del Vecchiotti. All' Amati il maestro consegnò prima di morire una copia originale di questa celebre messa, che ora si conserva insieme alle composizioni dell' Amati nell' archivio comunale di Monsampietrangeli [2]).

---

1) Su padre Alessandro Capanna scrisse alcuni cenni biografici padre Gaetano Filippetti (La Potenza del Pane di S. Antonio, Miscellanea-Recanati 1911).

2) G. F. Zacconi, Biografia del maestro Cav. Amati, letta innanzi alla sua lapide commemorativa inaugurata (in Montefano) il 29 settembre 1893, Macerata, Ilari, 1893.

L'ultimo valentissimo allievo del Vecchiotti fu il Cav. Roberto Amadei di Loreto, nato nel 1840 (tuttora vivente) che gli successe nel posto di maestro di cappella della basilica lauretana. I nomi di Pietro Amadei, padre, e di Roberto Amadei, figlio, debbono meritamente essere ricordati insieme a quello di Luigi Vecchiotti. Fedele ed abilissimo collaboratore, il primo, nei successi indimenticabili delle esecuzioni musicali di chiesa, essendo egli il suonatore d' organo, che, come diceva lo stesso Vecchiotti, accompagnava le sue composizioni in modo insuperabile; fedele e valentissimo allievo dapprima, collaboratore e continuatore della sua opera poi, il secondo, ha legato il suo nome, come compositore, ad applaudite opere teatrali (ricordo il «Luchino Visconti» eseguito dal Cotogni, «Bianca De Rossi»), a numerose pregevoli composizioni sacre (tra cui un' eccellente Messa di Requiem a voci sole) ed altre composizioni per pianoforte, orchestra, banda: come insegnante continuò l'opera del suo maestro ed ebbe numerosi allievi tra cui Emidio Cellini; nel 1877 fu eletto maestro di organo nell' Accademia di S. Cecilia di Roma.

Dell' eccellenti qualità didattiche di Luigi Vecchiotti rimane gloriosa traccia in due trattati, che l' immatura morte gli impedirono di condurre a termine. Il primo intitolato *Corso di Canto*, rimasto inedito, come tutte le sue opere, contiene le regole di solfeggio, sviluppate logicamente, secondo cioè il sistema razionale della progressione lenta graduale dal facile al difficile, dal noto all' ignoto, sia in ordine delle note variamente alte, sia dei diversi ritmi. Questo principio fondamentale di pedagogia scientifica non ci deve meravigliare, per quel tempo, in Vecchiotti, profondo cultore delle scienze filosofiche. Il secondo trattato si occupa dell' *armonia*. Delle regole qui esposte il Maestro si serviva praticamente nel suo insegnamento; fu fissato in iscritto e corredato di esempi di maestri classici, e poi sempre utilizzato, dal suo allievo e continuatore Roberto Amadei. I rari pregi di questi trattati didattici e in genere della maniera di insegnare del Vecchiotti, furono riconosciuti da celebri Maestri, quali il Rossini, che come abbiamo detto, lo definì il primo Maestro di musica sacra e consigliava ai suoi allievi di andare a studiare sotto la guida del Vecchiotti, da Lauro Rossi e da Mercadante che parimenti consigliava ai suoi alunni di studiare le opere del Vecchiotti.

Durante i 21 anni, trascorsi a Loreto, compose numerosissime opere, come messe, salmi, sequenze, vespri, graduali, da riempire un intero archivio pel servizio religioso di tutto l'anno, come attesta Roberto Amadei. Tutte queste opere egli legò alla S. Casa di Loreto, presso cui si conservano, oggi mute e fredde in attesa di chi vorrà porsi all' opera di diffonderne la conoscenza. Poiché nessuna di esse è stata pubblicata e la riforma propugnata dal *motu proprio* dell' attuale Pontefice sulla musica sacra le ha relegate fra le cose storiche. Parleremo più avanti di alcune di queste composizioni che varcarono i confini delle pareti archiviali. Qui aggiungerò che durante la vita del Vecchiotti alcune giunsero e si trapiantarono sino ai giorni nostri, sino cioè a quando non furono abolite dalla riforma, tra cui ricorderò un' *Ave Maris Stella* che si cantava tutti gli anni nella Chiesa di S. Maria Maggiore e di S. Salvatore in Lauro in Roma, nella ricorrenza della translazione della S. Casa. A Firenze fu eseguito il moteto *Misit Deus*, di cui il biografo degli Atti dell' Acc. del R. Istituto Musicale di quella Città dice essere «questo un pezzo di squisita fattura e di grandissimo effetto. Da quel

pezzo solo (aggiunge) si può arguire quanta e quale fosse la valentia del Vecchiotti in così fatto genere di musica.»

Egli divideva la sua vita passando sei mesi dell' anno a Loreto, durante i mesi invernali, in cui cadevano le maggiore solennità, lontano dalla famiglia per potersi dedicare completamente al culto della sua arte Gli altri sei mesi passava in Urbino nel seno della sua famiglia. Senza interruzione però, a Loreto e a Urbino, cercava ed otteneva le sue più alte soddisfazioni nella sua arte, dirigendo o componendo. Passò la sua vita studiando e componendo (e fumando), scrive Roberto Amadei. Narrano i congiunti che spesso nel cuore della notte si alzava dal letto coniugale per andare a comporre sul piano.

Non gli mancarono attestati di riconoscimento dei suoi meriti. Nel 1856 il Pontefice Pio IX, in occasione del suo viaggio a Loreto, lo nominò Cavaliere; onorificenza in quei tempi molto più difficile ad ottenere che al giorno d'oggi. Fu membro di due Accademie romane, di quella di S. Cecilia e di quella dei Quiriti, dell' Acc. del R. Istituto Musicale di Firenze, della Società filarmonica di Venezia, dell' Unione Filarmonica di Bergamo e dell' Accademia urbinate delle Lettere e delle Arti.

Un grave avvenimento guerresco che si svolse nel 1860 nelle immediate vicinanze di Loreto, la battaglia di Castelfidardo, cui egli poté assistere da una torre di Loreto, suscitò nella sua anima, squisitamente sensibile, una delle sue opere migliori, ossia la sua grande messa funebre per i morti di Castelfidardo che il destino non gli permise di eseguire in vita: per la prima volta fu eseguita per le sue esequie.

Il 10 febbraio 1863 in età di 58 anni morì vittima di un carcinoma dello stomaco, tra l' universale compianto. Le sue ultime parole furono: *Signore, vi raccomando la Chiesa sposa Vostra: fate quello che è meglio per la Chiesa, e per questa povera Italia*; parole che dimostrano quanto radicati fossero in lui i sentimenti religioso e patriottico [1]).

Gli furono rese solenni onoranze funebri a Loreto ed a Urbino, coll'esecuzione, come abbiamo detto, della sua grande messa funebre. Volle che le sue spoglie mortali fossero sepolte in un angoletto sotto l'orchestra della basilica lauretana, a testimoniare, anche dopo la morte, il suo affetto per quel luogo, che fu di tutta la sua vita palestra e godimento.

Ricordati così i dati biografici che ho potuto raccogliere, resta ora di delineare meglio la complessa figura di questo artista, desumendone i tratti dall' analisi delle sue composizioni, di alcuni suoi *Pensieri intorno all' arte*

---

1) Sentimento patriottico, di cui aveva dato indubbie prove in vita; si conserva un coro, da lui musicato, che fu cantato alla presenza dei Principi Reali Umberto e Amedeo di Savoia la sera del 27 settembre 1861, in occasione della loro venuta in Loreto; coro riboccante d' espressioni patriottiche. Le due prime strofe dicevano:

Salve, o Prole diletta del Grande,
Che il voler delle libere genti
Su le ausonie contrade ridenti
In eterno trascelse a regnar.
Già su Voi si riflette. si spande
Il fulgor dell' Italica stella,
Che non mai più vivace, più bella
Ricondusse il suo raggio dal mar.

ed alla musica pubblicati dopo la sua morte[1]), da quanto rilevarono alcuni biografi, e finalmente da aneddoti raccolti da alcuni suoi allievi ed ammiratori.

Cominciamo col tratto più saliente, ossia col *concetto che egli aveva della sua arte*. Da quanto abbiamo detto emerge chiaramente che egli ebbe un culto profondissimo, che durante tutta la sua vita mai si smentì, per l' arte musicale sacra. Ma sopratutto nei pensieri, che come abbiamo detto furono pubblicati dopo la morte e che molto probabilmente rappresentano considerazioni e riflessioni, che sorgevano nella sua mente di giorno in giorno senza legame organico, suggerite dalle osservazioni che egli andava facendo nel suo insegnamento pratico, nella direzione e nella composizione, nella contemplazione speculativa, verso cui il suo temperamento filosofico inclinava, troviamo le prove migliori e più evidenti del concetto, che l' arte musicale rivestì in Luigi Vecchiotti. Questo concetto si può definire come concetto eminentemente moderno, per cui egli precorse i suoi tempi, intuendo chiaramente le nuove forme dell' arte musicale. Ma un' altra qualità del concetto artistico che ebbe il Vecchiotti, merita essere rilevata, e che pure corrisponde perfettamente a concetti modernissimi, quella cioè della democrazia, cui pensava dovesse inspirarsi la musica di chiesa.

È difficile poter qui ricordare tutti i pensieri, che trovano perfetta corrispondenza colle conoscenze e teorie moderne sull' arte e sull' estetica musicale. Si può affermare che il Vecchiotti ebbe della sua arte chiari concetti, sia dei fondamenti psicologici, sia dei fini, sia delle difficoltà pratiche.

Ebbe per es., chiarissima idea del compito che spetta all' insegnamento musicale e della deficienza delle scuole contemporanee.

Se . . . . . la musica (egli scrisse) è l' arte di esprimere con suoni regolari sentimenti determinati (del che in alcun modo non si può dubitare), la sua scuola ci deve offrire teoriche le quali ci facciano conseguire tale scopo. Or mi si dica qual'è quella scuola, che proponendosi questo intento, renda gli altri capaci di ottenerlo? S'insegna il materialismo nell' armonia, ed anche in modo limitato, senza punto curare quell attinenza che esiste fra la musica e il sentimento dell' uomo, il quale come la creatura più perfetta, deve essere il modello e il tipo di ogni arte imitativa.

Per bene apprendere dunque l' arte musicale, abbiamo bisogno di due corsi scolastici. Nel primo si deve dare un' idea di tutti quanti gli accordi isolatamente presi, della loro affinità per concatenarli insieme, del ritmo per metterli in misura, del modo di formare i canti, di svolgerli ed' imitarli. Nel secondo si debbobo far conoscere i vari affetti del cuore, i caratteri della declamazione che serve ad esprimerli, e il modo di rappresentarli col mezzo degli accordi, con la modulazione dei canti e in fine con la maggiore o minore celerità dei tempi e dei ritmi.

È questa l' estetica musicale le cui teoriche sono comprese nei confini della psicologia, e si fondano principalmente sulla natura delle sensazioni più delicate e delle più decise passioni.

Vito Fedeli, in una relazione svolta nel congresso internazionale di Londra (1 giugno 1911) sull' insegnamento della composizione negli Istituti Musicali, giunse a questo stesso risultato[2]).

Il fondamento psicologico e fisiologico, cui si informano e sono dedicate le grandi opere di Ugo Riemann e Carlo Stumpf, fu chiaramente intuito e riconosciuto dal Vecchiotti.

---

1) Urbino, E. Righi, 1876.

2) V. Fedeli. L'insegnamento della composizione negli Istituti Musicali, Z. d. IMG., Jahrg. XIII, 1911, S. 92—96.

Un' analisi (egli scrisse) sulle diverse pulsazioni potrebbe servire di gran norma per scegliere quel tempo musicale che all' espressione dei vari affetti più convenientemente si addice, atteso che il moto della voce corrisponde a quello del sangue e in conseguenza alle battute del polso.

I diversi affetti poi sono anche significati dalle diverse modulazioni dei suoni indeterminati che costituiscono la declamazione; e perocché questi possono essere determinati per mezzo della musica, così dopo un giusto esame, che su tal proposito si facesse, si verrebbe a conoscere a quali affetti si convengano i passaggi di semitono, di tono intiero e i diversi salti per adattarli all' espressione degli affetti diversi. Per esempio, nella prima del tono maggiore si troverebbe il carattere di un' allegra fermezza; nella terza quello di un intenso amore; e nella quinta quello di un' allegra indifferenza. Così nella prima del tono minore si troverebbe il carattere di una fermezza melanconica, nella terza quello di un amore infelice, e nella quinta quello di una melanconica indifferenza. Se si considerano poi l' indole delle diverse 7me — 9no — 11me — 13me si scoprirebbero non solo i caratteri dei vari affetti, ma le loro graduazioni insino alla passione più fervida.

Che realmente egli iniziò e forse condusse a buon punto ricerche sui fondamenti fisio-psicologici dell' arte musicale, è dato rilevare anche da due lettere di Benedetto Monti, cui si era diretto per avere schiarimenti in proposito, pubblicate alla fine dei *Pensieri*.

Persino il metodo sperimentale, basato sull' osservazione dei fenomeni naturali, riconobbe il Vecchiotti guida sicura dell' arte musicale:

Nelle composizioni musicali la bellezza delle forme e la verità dei concetti sta parte in noi e parte nella natura, di maniera che ogni cosa che noi facciamo, esisteva come possibile nel recondito della natura medesima. Se dunque tutte le combinazioni musicali esistono in natura, vi esistono anche quelle che ci fanno più al caso quando ci mettiamo a scrivere, né più né meno che le altre le quali non sono adatte all' argomento che trattiamo. Ciò posto, sta a noi il cercarle e il farne la scelta, la quale sarà tanto più perfetta quanto più vasto è il campo delle combinazioni indicate. Ma quanto più vasto è un tal campo tanta maggiore fatica si richiede per cercare e per scegliere.

Chi non tiene questo metodo, sarà scrittore di frivolezze, e non trovando una formola non adoperata dagli altri, non farà che copiare e quindi si ucciderà prima di nascere.

Ma dove Vecchiotti ancor più precorse i suoi tempi e nettamente comprese l' importanza di quanto oggi si dice riforma e formula di Wagner, fu nella teoria dei motivi tematici (*leitmotive*), nell' unità musicale e nella riforma del melodramma.

Nella musica non bisogna far mai sparire il motivo principale negli ornamenti accessori, come in pittura non bisogna far sparire il nudo sotto qualunque più pomposo panneggiamento . . . . . .

I componimenti che hanno per unico fine il diletto, si ribellano facilmente al buon senso, non curano i concetti della poesia, né l'espressione delle idee, trattano le parole come la vocalizzazione delle sette note in solfeggio e come un fondo servile le obbligano a prestarsi, a dispetto del senso comune, a qualunque più strana combinazione . . .

L' unità musicale si ottiene primieramente col trovare un' idea che possa essere generale nel componimento, e che a sé richiami e coordini tutte le parti che lo costituiscono. E qui dimora la maggiore difficoltà, nel sapere cioè rinvenire questa idea generale che deve informare tutto il musicale lavoro. A tale unità è necessaria l' unione di un periodo coll' altro, la quale deriva dalla connessione delle idee particolari. Tale connessione, in qualunque opera o poetica o musicale, è una delle qualità più necessarie e in pari tempo più difficili. Siccome tutte le specie nella natura sono collegate fra loro, così nella poesia e nella musica un' idea deve essere connessa coll' altra per

mezzo di una terza che convenga ad ambedue. Negli stessi slanci che sembrano tanto staccati da tutto l'antecedente, è necessario, acciocché vi sia effetto, che l' anello di concatenazione sia sottinteso. Chi vuole ingagliardire e rendere efficaci le sue idee, conviene che insieme le congiunga e le intrecci formando un solo complesso per via non di semplice aggregato, ma bensì di intima fusione; tutte le arti hanno questo di comune che la loro efficacia consiste nel concentramento, di guisa che quanto più un tal concentramento è maggiore, tanto più l' opera è perfetta.

Al contrario quando le idee sono determinate a caso e alla rinfusa, e non avendo alcun vincolo fra loro, non sono subordinate allo stesso piano, allora il componimento privo di regolare tessuto si divide in brani diversi e malconnessi fra loro con sommo danno dell' ordine, dell' unità e della generale armonia. Molte parti belle che non abbiano corrispondenza fra loro, producono un tutto mostruoso.

Occupati in un lavoro musicale dobbiamo guardare costantemente alla connessione delle diverse parti fra loro e col fine stabilito, avendo cura di accrescere sempre i punti di effetto col generare un desiderio e una soddisfazione sempre più forte; finché si giunga al grado di produrre sorpresa, soddisfazione e desiderio di risentire da capo tutto il componimento.

Il desiderio è padre del piacere; laonde se nella musica vogliamo produrre un gran piacere è necessario che destiamo un gran desiderio. E siccome nella musica il naturale desiderio degli ascoltanti è quello della cadenza, così se si vuole accrescere il piacere di questa soddisfazione non si deve darla troppo spesso, ma bensì è duopo farla alquanto desiderare.

Similmente per accrescere negli ascoltanti il desiderio di risentire uno squarcio, bisogna eccitarne il desiderio per mezzo di qualche frase che ne ridesti l' idea, e quando questo è giunto all' ultimo grado, soddisfarlo in guisa che l' uditore non abbia più nulla a desiderare.

I difetti fondamentali delle opere del suo tempo egli riconobbe chiaramente, come chiaramente comprese la necessità della riforma del melodramma, basata sull' applicazione di leggi psicologiche generali.

Io però dico che la musica melodrammatica salirà allora alla sua perfezione quando il compositore sarà nello stesso tempo musico e poeta e saprà vestire la musica con la poesia e la poesia con la musica, o meglio, saprà cantare poetando e poetare cantando. Se un poeta non è musico, con la sola cognizione della poesia non potrà fare componimenti di nuova orditura, e solo farà qualche arietta, qualche duetto, ma sempre però con la stessa condotta e sul medesimo stampo. E in vero nel Metastasio ogni parte termina con un' arietta come nei libretti moderni ogni pezzo termina con una gabaletta. Che se non si trova chi adempia contemporaneamente al doppio ufficio di musico e di poeta, il meglio si è che questi due artisti vadano insieme di concerto nella scelta e nello sviluppo dell' argomento e in modo reciproco siano nello stesso tempo servi e padroni o, per dir meglio, due anime in un solo pensiero, due persone in una sola persona, di guisa che nulla si faccia finché non v'abbia fra di loro la più perfetta concordanza, e innanzi non si proceda finché l' uno non sia contento dell' altro. Piuttosto adunque di volere che la poesia abbia da essere schiava della musica o la musica della poesia, io vorrei che entrambe fossero tra loro dipendenti, per modo che l' una non si potesse staccare dall' altra, senza scapito di quell' effetto che insieme unite e bene armonizzate ci arrecano.

Che il Vecchiotti giudicasse, come noi oggi giudichiamo, delle opere melodrammatiche del suo tempo, e sentisse la necessità di una riforma, emerge anche da un brano di lettera da lui scritta da Urbino il 2 giugno 1842, a suo fratello Don Settimio, Prelato in Roma, professore ed autore di apprezzate istituzioni canoniche.

Tu mi scrivesti, che avrei dovuto prendere un bel libretto del Romani, coperto di note dimenticate per metterlo in musica. Tu dirai bene ma ti fo osservare che questi libretti sono scritti per *musica corrente*, cioè per le solite *gabalette*, e per

pezzi di una forma troppo generale che non può confarsi al mio stile; e perciò piuttosto che mettere questo in musica e spassarmi con le *gabalette* e colle *romanxe* ecc., me ne sto in un poco d' ozio che mi è necessario. Ti torno a dire che se io avessi da scrivere una musica (*da teatro*) dovrei stare col poeta, acciocchè questi conoscesse il mio stile e mettesse a tortura l'ingegno mio con cose straordinarie e nuove, con soggetti grandiosi, con gran pezzi concertati, con grandi cori di artificio, con diverse combinazioni di banda ecc. e così dopo aver conosciuti i cantanti per i quali avrei da scrivere, occupare gran tempo a comporre un' opera che possa durare più che non dureranno quelle che oggi si eseguiscono. Tu mi dirai che sento troppo di me stesso; ed io ti rispondo che devo cercare di battere una strada mia propria, senza essere plagiario col seguire la corrente di tutti.

Per apprezzare nel suo giusto valore la portata di queste idee, mi varrò delle parole che un illustre autore contemporaneo di armonia e di estetica musicale, Alberto Lavignac[1]) del conservatorio di Parigi usa per mettere in rilievo l' opera innovatrice di Wagner. Questo autore francese non può essere certamente sospettato di eccessivo affetto per il grande tedesco.

Tre sono i tratti caratteristici della riforma wagneriana: 1. l' unione intima dell' azione scenica e della trama musicale; 2. la soppressione di ogni soluzione di continuità tra le diverse scene; e 3. l' uso sistematico del motivo tematico *(leitmotiv)* simboleggiante o un personaggio o un oggetto, oppure uno stato d' animo, oppure ancora un fatto, un atto, di cui esso diventa in certo modo l' invariabile ieroglifo . . . . . .

E più sotto.

Molto più importante e sopratutto più personale (che non l' impiego dei motivi tematici, già usati da altri precursori) è quella parte della riforma wagneriana che, abbandonando l' antica divisione in pezzi staccati, di cui ciascuno formava un tutto a sé, spesso senza alcun legame tra loro, la sostituisce colla divisione per scene, è aumentata e rinforzata dall' azione sinfonica ininterrotta che la segue passo passo, la delucida e la commenta. È questa (esclama il Lavignac) una vera invenzione geniale, poiché non esiste alcun tentativo simile anteriore, e questo vasto concetto è veramente uscito intero dal cervello di Wagner; che esso faccia scuola o che resti un fatto isolato, il che potrà solo dirci l' avvenire (malgrado qualche applicazione recente), questo concetto deve essere salutato col rispetto dovuto alle più alte manifestazioni dello spirito umano.

Da quanto abbiamo sopradetto non possiamo più oggi sottoscrivere queste parole senza restrizione; senza cioè non ricordare i concetti e l' opera del Vecchiotti, che chiaramente vide questa riforma e ne intuì l' importanza; forse l' attuò nelle sue composizioni, e certamente l' avrebbe meglio attuata se il suo spirito l' avesse condotto a scrivere opere teatrali. È in lui quindi che dobbiamo salutare un diretto precursore della musica moderna.

Ciò non menoma punto la grandezza del genio di Wagner, che agì e compose indipendentemonte dal Vecchiotti, ma solo dimostra che un altro pensatore ed artista giungeva ad intuire la sua riforma basata su criteri filosofici indiscutibili.

Il concetto popolare democratico, cui Vecchiotti voleva informata la musica sacra, appare chiaramente da molti punti dei suoi pensieri, che qui sarebbe troppo lungo riportare per intiero; mi contenterò di citare i più salienti.

---

1) A. Lavignac, La musique et les musiciens, Nouvelle Edition, Paris, Ch. Delagrave.

Uno dei maggiori pregi di un' opera artistica è quello di produrre dolci sensazioni anche nel cuore di chi è lontano dalla cognizione dell' arte. Il primo effetto pertanto da operarsi dalla musica deve trasparire nella commozione del volgo innocente, ossia nei poveri contadini, nei buoni artigiani i quali, senza essere educati alla scienza, hanno nulla di meno un bel cuore.

Le musiche di Teatro e quelle di Chiesa io le chiamerei musiche per il popolo; le quali sebbene possono accogliere q ialche sublimità pure debbono essere a lui adattate. Ora chi vuol scrivere musica per il popolo conviene che prenda norma da lui, che si conformi al suo gusto e al suo modo di sentire. Non solo è necessario che i pensieri siano popolari (senza però essere plateali), ma debbono eziandio essere facili ad intendersi nella loro condotta e nel loro svolgimento. Inoltre al popolo bisogna parlare più per mezzo dell' immaginazione e del sentimento che non per mezzo dell' intelletto. Non artifici, non scolasticume; ingenuità di pensieri, fuoco di affetti, naturalezza di condotta sono i tre requisiti che al popolo più si confanno.

Anche ai tempi di Vecchiotti era aperta la discussione sul carattere da dare alla musica sacra; anche in ciò il Vecchiotti aveva precise opinioni che non smentivano i suoi principi.

La questione (egli scrisse) intorno al carattere che deve rivestire la musica sacra, non potrà mai sciogliersi da chi non abbia profondità filosofica e sentimento religioso. La musica sacra deve avere queste tre prerogative: 1. Purezza delle forme; 2. Semplicità nello stile; 3. Ardore negli affetti. Nulla vi deve essere senza ragione, nulla di soverchio, nulla di morto, perchè quest' ultimo difetto guasta ogni cosa. Essa deve esprimere le parole e gli affetti che si contengono nei libri sacri. Ora se nei libri sacri le passioni sono rivolte a Dio e quindi santificate, sarà necessario, che queste siano espresse fortemente dalla musica di Chiesa. Ma per esprimerle fortemente è duopo fortemente sentirle per trasfonderle in coloro che a corrono al tempio di Dio. Da questo nessuna passione deve essere esclusa.

Il Vecchiotti enumera le diverse passioni e i vari sentimenti contenuti nelle sacre carte.

Queste passioni (continua) somministrano tinte assai forti per la musica religiosa; e se da molti maestri non sono ritenute per tali, ciò avviene perchè costoro credendo superfluo tutto ciò che essi non hanno fatto o non sanno fare, biasimano la forza dell' elefante per lodar quella dei piccoli insetti. Chi poi non crede finga di credere per dar ragione all' artista che deve incarnare in sé qualunque soggetto che tratta. L' effetto pertanto della musica sacra deve essere l' eccitamento delle passioni espresse nei libri sacri. Quanto maggior forza essa adoprerà nell' esprimerle, tanto più diverrà perfetta e sublime. Se dunque coloro i quali fortemente non sentono nè a vantaggio degli uomini, nè a gloria di Dio, vogliono una musica religiosa a loro modo, una musica, cioè, che abbia solamente il carattere della preghiera senza alcun' ombra di sentimento e di vita, vengono ad escludere dalle sacre carte tutto ciò che non è preghiera, e a snaturare il musico linguaggio col fargli perdere la forza di produrre tutti quegli effetti stupendi che gli son propri. Adoperando così, essi allontanano gli uomini dalla Chiesa per mandarli sitibondi ad udir la musica delle profane accademie e dei teatri, e privano il povero dei mirabili effetti di quest' arte che per mancanza di mezzi egli non può sentire se non nel tempio di Dio . . . .

La musica religiosa deve avere più forza dell' eloquenza da pulpito . . . . Predicando voi nella Chiesa in maniera che le persone potessero rimanere così indifferenti alla vostra predica di poter dire con pace e senza distrazione le preghiere consuete, qual merito avreste della vostra predica? Quello stesso che avrebbe colui il quale profondamente dormisse mentre gli astanti recitano il rosario. Un ugual merito io dico avrebbe quel maestro che, facendo eseguire la sua musica in Chiesa, non è ascoltato dai buoni che senza distrarsi recitano le loro preci, nè dai curiosi che annoiati disertano il tempio. Scrivete musica da concitar tutti se volete che i buoni sempre più si sublimino, e qualche tristo versi una lacrima che può arrivare in seno al cuore di Dio.

E più sotto.

Se si vuol conoscere quale debba essere la musica ecclesiastica, si consideri l' eloquenza da pulpit· ; e quando a quella avrete concesso tutti i gradi di forza che deve avere la musica sopra la declamazione, avrete trovato quale essa debba essere nella gravità e nella commozione degli affetti.

E in vero se nell' eloquenza sacra l' importanza di alcuni soggetti esige stile vivace, animato, focoso, è un assurdo il pretendere che questo venga eliminato dalla musica sacra. E se in quella si possono personificare gli esseri inanimati, si può prorompere in ardite esclamazioni e usare generalmente di tutte le figure retoriche più appassionate, come si potrà sostenere che la musica (tanto più vigorosa della stessa poesia), servendo alla Chiesa debba essere senz' anima, e senza forza, e senza passione?

Tutte le arti sono sorelle, e se della musica sacra si vuol togliere la gentilezza e l' espressione. si tolgano pure queste doti dalla pittura, dalla scoltura, dall' architettura; e così, tolti al culto divino i dipinti di Raffaello, di Michelangelo, le scolture del Canova e l' architettura del Bramante con tutta la serie delle opere artistiche le quali si sono ingentilite e perfezionate all' ombra della religione cattolica, si leverà alla Chiesa il gran pregio di aver conservato nei suoi monumenti il deposito del progresso artistico dai primi tempi sino all' epoca nostra . . . . . Tutte le arti cristiane furono concordi nel ritenere la parte naturale ed umana delle arti pagane . . . . Tutto ciò che è in natura è opera del Creatore; e se l' uomo fece male abusandone a servigio del mondo, farà sempre bene se togliendole al mondo le rivolge al culto divino.

Lo studio di cose profane, purché siano belle, rende l' uomo abile a far cose sacre. Michelangelo dalla scoltura greca imparò a fare il suo Mosè.

Come si vede, il Vecchiotti aveva chiaro il concetto elevato dell' ufficio della Chiesa come conservatrice dei tesori d'arte.

Il tempio di Dio dall' epoca più antica è stato sempre il depositario della storia artistica tanto per rispetto all' architettura, alla pittura, alla scoltura, quanto per rispetto alla musica. Eppure, sebbene la religione cattolica abbia influito sul progresso delle arti, esiste tuttavia una razza d'uomini senza sangue e senza spirito, la quale vorrebbe che ogni lavoro musicale del secolo XIX avesse l' impronta di quelli del secolo XVI.

Ma dopo che il cristianesimo si è insinuato in tutti gli elementi dell' umana cultura senza escluderne alcuno, e dopo che ha dato loro un' estensione e una vivacità non conosciuta al mondo antico, mancherebbe a sé stesso se dicesse: basta sin qui, ed escludesse dal Tempio ogni nuova scoperta, la quale, come figlia di Dio, è più giusto che serva a gloria di lui e non a diletto del mondo.

Quando io sento qualche effetto nuovo e sorprendente in teatro ne investigo la ragione, e senza essere imitatore plagiario, lo porto nel tempio di Dio.

Con queste parole il Vecchiotti espresse validamente la difesa postuma della sua arte contro alcune critiche moderne; ma sopratutto manifestò il suo intimo pensiero della superiorità assoluta che egli riconosceva all' arte. È chiaro infatti che persino il sentimento religioso, che era così profondamente radicato in lui, veniva superato e subordinato al cospetto dell' ideale artistico. Ciò è anche dimostrato da aneddoti riferiti da persona intima del Vecchiotti.

Alla vigilia di una festa solenne erano per celebrarsi i vespri nella basilica laurentana e il maestro che aveva scritto per l' occasione nuove composizioni, circondato dalla sua cappella, dava a voce piuttosto alta gli ultimi suggerimenti ai vari cantanti perchè l' esecuzione riuscisse secondo il suo desiderio. Un giovane arciprete, intanto, era giunto per la funzione dinanzi l' altare; troppo zelante e urtato dal vocio che scendeva dalla cantoria, si rivolta seccato e con la mano e con la voce zittisce reiteratamente il maestro. Il quale rimase meravigliato e sorpreso dell' ingiunzione, che reputò un' offesa, e senz' altro

diede ordine di sospendere l' esecuzione e di intonare il vespro feriale. Appena finita la funzione, corre in sacrestia per redarguire vivacemente il troppo zelante giovane sacerdote.

Negli ultimi momenti della sua vita, sul letto di morte, conservò chiarissima la coscienza; quando gli astanti addoloratissimi considerarono avvicinarsi il passo estremo, gli porsero un rozzo Crocifisso che si trovava in casa. L' infermo presolo in mano, lo guarda e lo restituisce agli astanti, dicendo fievolmente: non è artistico.

Quanto in lui potesse il sentimento artistico da superare ogni altro sentimento della sua anima, è mostrato anche dal contegno verso i suoi dipententi della cappella, che egli considerava ed amava come figli. Spesso avveniva che per dissidi insorti sia di origine artistica, sia della vita quotidiana, si imbronciava col suo organista Pietro Amadei e il broncio durava giorni e giorni, nei quali evitava ogni rapporto con lui, nè più gli rivolgeva la parola. Bastava però che intervenisse un giorno solenne in cui l' organista accompagnava, come egli solo sapeva fare, le composizioni del maestro, perchè appena terminata la funzione questi d' un tratto e senza dir nulla, gli si gettasse al collo e lo baciasse lacrimando dalla commozione e gli professasse con le parole più calde tutto il suo affetto; mancava solo che egli, anche che avesse avuto ragione, domandasse perdono al suo subalterno. Le stesse scene non erano rare per lo Staffolini, valentissimo cantante, ma che non mancava di far spesso montare in collera il suo direttore.

Tornando al concetto democratico e popolare cui egli voleva che fosse indirizzata la musica sacra, riferirò un altro pensiero:

Per chiamar gente al tempio di Dio, e per non cacciarla da esso, è necessario che la musica religiosa sia scelta nello stile e accomodata al gusto di tutti, avendo sempre il principale riguardo agli affetti espressi dalle parole sacre. Ogni affetto rappresentato dalla musica religiosa deve essere mosso dalla pietà verso Iddio e deve insinuarsi dolcemente nel cuore. Tale pietà radicandosi a poco a poco per mezzo del prestigio del suono e del canto in tutte le potenze degli uditori diviene subito convincimento, santa passione; e il sentirla dilettevolmente per mezzo della musica ricrea l' anima e la conforta. La musica ecclesiastica deve essere per tutti, essendo tutti eguali nel tempio di Dio. Quando qualche distinto personaggio applaudisce la mia povera musica, tutti prendono stima di me, ma io mi compiaccio solamente quando anche gli idioti vi stanno attenti e ne rimangono incantati. Al diletto prodotto dalla musica di chiesa hanno il primo diritto coloro che sono privi dei mezzi di vivere nell' agiatezza e posseggono un cuore più puro di tanti altri, i quali, godendo di tutti i piaceri fuori del tempio, ogni santo diletto vorrebbero eliminato da questo.

Questo concetto così chiaramente espresso, nobilita l' ideale artistico che infiammava il Vecchiotti nelle sue composizioni. Anche qui si vede come l' ideale massimo fosse rappresentato dall' arte, che egli desiderava potesse scendere ad allietare ed elevare gli infimi strati popolari. È quindi ben giusto definire questo concetto artistico come concetto democratico, nel senso più bello e più nobile della parola.

Del resto l' affetto che egli portava agli umili è dimostrato dagli innummeri atti caritatevoli che compiva ogni giorno. A Servigliano, suo paese natale, ancora oggi i suoi vecchi concittadini che lo conobbero, ricordano quando egli andava nelle case dei poveri a lasciar danaro o a dire parole di conforto.

Delle composizioni lasciate dal Vecchiotti non sono in grado di poter dare un elenco completo. Seguendo le notizie date dal Giacoletti e sulla scorta

di alcune poche composizioni inviatemi dai suoi intimi, ricorderò cinque salmi di vespro, un inno pasquale detto *Sequentia*, l' inno *Ave Maris Stella*, molti *Kyrie*, *Gloria* e *Litanie*, molte *Antifone* e *Offertori*, dei quali specialmente noto quello per l'Immacolata Concezione a quattro voci ed Organo che incomincia con le parole *Misit Deus* (di cui parla il biografo fiorentino); il *Lauda Sion*; un inno per l' Epifania *(Crudelis Herodes)*: *Salve Regina*; *Tota Pulchra*; *Alma Redemptoris Mater*; Graduale del Corpus Domini; una canzone sacra *(A te ricorre il misero)*; il moteto *O Vos omnes*; la messa pubblicata dal Manganelli; ma specialmente meritano essere ricordate tre messe funebri, di cui la seconda opera pregevole di melodia e di contrappunto, a sole voci, e la terza con accompagnamento di orchestra, quella composta per i caduti di Castelfidardo. Non mi fermerò che su alcune di queste composizioni. Della Messa funebre a quattro voci riporterò il giudizio di due grandi maestri, di Carlo Pedrotti e di Lauro Rossi.

Il primo scriveva da Torino a di 16 giugno 1867 al figlio:

Il Sig. Marchese Solari mi consegnò nello scorso mese la messa a sole voci del di Lei illustre Genitore e gliene sono riconoscente che in questa maniera mi si procurò il piacere di poter apprezzare un lavoro veramente degno della fama di così celebrato compositore. La esaminai attentamente, nel concetto come nella condotta e nella disposizione delle parti vi si scorge la mano maestra abituata a trattare e svolgere così complicati lavori. La ringrazio dell' attenzione usatami, assicurandola che mi fece grandissimo piacere di leggere un così dotto e filosofico lavoro . . . . . .

Il secondo scriveva allo stesso da Napoli, 29 Aprile 1883:

Ho osservata la messa funebre a sole voci del suo degno genitore e l' ho trovata un lavoro musicale veramente pregevole, perchè ad onta delle ricercate combinazioni di contrappunto di cui non ha mancanza, pure quelle sono condotte con tale perizia di dominio che non lasciano menomamente sentire la pesantezza che sovente produce, in questa specie di composizione, la parte speculativa dell' arte. Il maestro Luigi Vecchiotti venne con giustizia stimato valentissimo nella divina arte dei suoni, e le sue composizioni rimarranno ad eterno documento per attestarlo . . . . . .

Della grande messa funebre composta, come ho avuto occasione di dire, sotto l'impressione della battaglia di Castelfidardo, lo stesso maestro diede una illustrazione, in cui espresse chiaramente i sentimenti che egli aveva voluto manifestare con la sua arte.

Misera è (egli dice nella prefazione, ribadendo concetti già espressi nei suoi pensieri) a mio parere, una produzione artistica, la quale solleticando i sensi, non sia di qualche pascolo all' intelletto. Dietro questo principio mi sono sforzato nella presente composizione di raggiungere il secondo scopo col dividerla in 14 temi, formandovi una fantastica poesia, e notandovi a puntino tutte le idee, che ho avuto in mente di esprimervi. Ho voluto inoltre usare dello stile musico del secolo in cui vivo, per non imitare l' esempio di coloro, che volendo comporre idoli egiziani, e mancando all' opera loro il prestigio di tanti secoli, fanno assolutamente cosa ridicola. E in vero io non convengo con quelli che ai nostri dì vorrebbero restringere per il culto religioso l' architettura al gotico stile, la pittura a quello del Giotto e del Beato Angelico da Fiesole, e la musica a quello del Palestrina. Se una prerogativa della religione nostra è pur quella di prestare una storia artistica, conservando le opere di tutti i tempi sarà giusto che conservi ancora le opere del secolo XIX. Ognuno pensi come vuole; io son d' avviso che la musica religiosa sia ben quella, che sappia meglio esprimere e far risaltare le idee racchiuse nei libri sacri, nei quali non si trova esclusa nessuna passione. Dietro questo principio posi mano all' opera, e chieggo perdono se non ho saputo del tutto raggiungere il mio scopo.

In questa opera il Vecchiotti diede esempi meravigliosi di quanto oggi si indica col nome di poesia sinfonica (musica assoluta).

L' analisi di questo capolavoro del Vecchiotti esigerebbe uno spazio ed un tempo molto maggiori di quelli concessimi. Dirò che il concetto fondamentale cui egli si informò, fu di descrivere gli avvenimenti della vita e della morte, quali sono suggeritti dalla credenza religiosa cattolica e dalle parole delle preci e degli inni, specialmente del *Dies irae*, che si sogliono cantare nelle funzioni funebri. Parte dalla descrizione di una furiosa battaglia, di cui egli mette in rilievo specialmente i lamenti dei caduti e dei feriti. Per rendere gli svariati sentimenti, ricorse a tutti gli espedienti dell' orchestra moderna, non esclusi i pianoforti e l'armonium, nascosti entro un colossale sarcofago, ad indicare con la loro melodia il grido delle anime trapassate. La battaglia è resa col sussidio esclusivo degli strumenti, in cui però alla descrizione basata sul ritmo concitato, sul fragore, che rappresentano il frastuono ed il rumore della mischia, s' alterna la flebile modulazione dei violini, delle viole e dei violoncelli ad esprimere il lamento dei feriti; il lento rintocco della campana e la marcia funebre a soli ottoni annunciano il trasporto dei morti al sepolcro; leggeri suoni che emergono dal sarcofago appalesano la presenza dell' anima che, sorvolando a guisa di farfalla, manda flebili accenti a significare le sue pene; violente strappate di tutto l' orchestra indicano la bufera che mena gli spiriti nella sua rapina. Segue il secondo tema che egli ha indicato col nome di *desolazione* e in cui quattro voci di baritono, basso, contralto e tenore, insieme ai cori, invocano l'eterna requie.

Tutti i sentimenti di disperazione, di terrore, di dolore, di preghiera ecc., espressi nel *Dies irae* e nelle altre preghiere, furono interpretati ricorrendo a tutti i sussidi orchestrali. La condotta moderna di quest' opera si rileva anche nella sua ultima parte (che egli chiamò l' *assoluzione*) in cui in forma di epilogo riassume tutti i motivi più importanti dell' opera, per fonderli insieme, come in una conclusione di un magnifico discorso.

Quest' opera, inedita, fu, per quanto io sappia, eseguita tre volte: la prima a Loreto in occasione delle onoranze funebri del maestro[1]), la seconda a Urbino nel 1870 (7 aprile) in occasione del centenario di Raffaello[2]) e la terza il giorno 8 agosto 1890 a Fermo per l' anniversario della morte della contessa Morrone-Mozzi, nata Buonaccorsi[3]).

Di tutte e tre queste esecuzioni rimangono notizie dei giornali locali e relazioni. Le lodi e l'ammirazione espresse in questi resoconti denotano la genialità e la grandezza di questa opera. Quanti ebbero la fortuna di assistervi, convengono unanimi nel giudicarla come una dell' opere più grandi che abbiamo nell' arte musicale. Oggi in cui assistiamo ad un rigoglioso risveglio dell' arte musicale, credo sarebbe opera di giusta rivendicazione, se, dopo tante opere moderne di genere descrittivo, si eseguisse la messa del Vecchiotti, per diffonderne la conoscenza e poterci mettere in grado di

---

1) *Il Corriere delle Marche*, Ancona 1 giugno 1883.

2) *Gazzetta di Milano*, 1870, No. 107 e 108, 17 e 18 aprile 1870. A Ferrara nella Chiesa dei Carmelitani Scalzi fu eseguita musica di Vecchiotti il 19 aprile 1874, sul cui successo riferisce con entusiasmo il *Popolo*, Anno I, No. 40, Ferrara 22 marzo 1874.

3) Su questa esecuzione che fu un vero avvenimento musicale, restano numerose relazioni di periodici (*L' Ordine*, anno 31, No. 219, Ancona 12—13 ag. 1890; *il Corriere Metaurense*, Urbino, 27 Ag. 1890; *l' Eco dei commercianti*, Maccrata 28 Ag. 1890); e una relaz. stampata a parte a Loreto (Iaffei 1890) di padre Gaetano Filippetti dei minori conventuali, penitenziere apostolico.

giudicarne il valore. Non è certamente da qualche cappella di chiesa che possiamo attenderci l' attuazione di questo desiderio, ma in grandi teatri saebbe facile ad un impresario tentare l' esecuzione di questo capolavoro.

Il Moteto dell' Addolorata: *O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor similis sicut dolor meus*, musicato nel 1850 per tenore e basso con accompagnamento d'organo, è un esempio tipico dello stile filosofico del Vecchiotti, pur non essendo una delle cose migliori. Esso consta di due parti; nella prima predomina l' elemento melodico, nella seconda il sinfonico. Mentre, cioè, nella prima le due singole voci svolgono ciascuna dopo l'altra la melodia; nella seconda le due voci si mescolano, intessendo le due cantilene maestrevolmente combinate. È appunto questa l' applicazione di uno dei suoi concetti filosofici:

Quando in uno squarcio armonico si vogliono far sentire più parti, torna utilissimo delucidarle prima singolarmente eppoi farle sentire tutte insieme riunite.

Questo pensiero è basato sulla giusta osservazione psicologica che la nostra attenzione non può rivolgersi simultaneamente a due concetti diversi, a meno che prima non ne abbia avuto conoscenza singola.

I sentimenti che il Vecchiotti riuscì a esprimere con la sua arte, commentando le parole del testo, furono specialmente tre. Dopo una breve introduzione di poche battute fatta dall' organo, la voce chiama i viandanti: l' invocazione è desunta chiaramente dall' osservazione di chi nelle circostanze comuni chiama da lontano un individuo; alla prima invocazione segue un' altra chiamata, in cui i suoni culminanti destinati a far rivolgere l' attenzione, sono più alti di una terza, in confronto della prima invocazione. Anche questa è un applicazione diretta dell' osservazione quotidiana di chi è obbligato a chiamare una seconda volta perchè la prima non fu inteso. Pure in ciò il Vecchiotti seguiva praticamente quant' egli lasciò scritto nei suoi pensieri. Facendo derivare la musica dalla declamazione (ossia dalla parola parlata) aveva scritto:

Il tipo musico per esprimere le diverse passioni, è il linguaggio universale, ossia la declamazione; ma ognuno si accorge che per essere questa declamazione costituita da una serie di suoni indeterminati, è un tipo assai più difficile a imitarsi colla musica, che non il linguaggio articolato colla poesia, e la fisonomia e l' atteggiamento colla pittura a colla scoltura . . . . . .

L' imitazione subiettiva dà il carattere a tutto il musico componimento; l' imitazione obiettiva dà l' espressione alle parole, a cui la musica viene applicata. La prima è necessaria, la seconda accessoria, di guisa che qualora se ne abbia a fare un uso stentato, è meglio lasciarla da parte. Ciò però non toglie che questo genere di imitazione non dia un gran risalto e un gran pregio alle musicali composizioni . . . . . La musica ha per ufficio di esprimere i vari sentimenti dell' anima. Per far quindi buon uso dell' imitazione subiettiva è necessaria la scienza del cuore umano. La musica vocale poi, oltre esprimere quei sentimenti deve anche, per quanto può, commentar la parola. Tutte le volte che la musica sta in opposizione con le parole, non produce che un vuoto piacere, mentre una musica che ne esprime il senso è come un microscopio che ingrandisce il significato in esso racchiuso.

Il motivo fondamentale melodico, vaghissimo, è annunciato dall' organo, dapprima con tentativi, poi completo alla 19. 20. 21ª misura, mentre la voce con nota tenuta, accompagna e non turba l' animo dell' uditore; essa però subito lo ripete come in eco.

La preghiera della seconda frase di fermarsi a guardare è ripetutamente

espressa or con accento di umile domanda (con serie melodica discendente) or con accento, quasi imperativo, di disperazione.

Il dolore della terza frase è il sentimento culminante di tutta la composizione, più ampiamente e variamente espresso. Qui si rivela sopra tutto l' abilità del maestro, il quale in tutte le sue composizioni preferì esprimere i sentimenti dolorosi, come è dimostrato dal grande numero di messe funebri, da lui musicate, e dai resoconti dei giornali dell' epoca sulle diverse sue composizioni, come abbiamo avuto occasione di riferire sopra. Il sentimento di dolore, che emerge evidente da questa composizione si può paragonare al dolore sottile e profondo dell' emozione morale, che in alcuni punti assurge alla sensazione reale degli spasimi fisici. Ciò egli ottiene coll' uso degli intervalli dissonnanti di seconda, di quarta aumentata o crescente (tritono). Anche in questo egli applicò un concetto oggi divenuto moderno, per opera di Wagner, ma che all' epoca sua doveva sembrare un' audacia; in un suo pensiero aveva ben messo in rilievo quest' ufficio delle *dissonanze*.

Le dissonanze producono nella musica un dolce contrasto; e chi ne usa giudiziosamente imita la natura che è costituita da una molteplicità di forze che hanno vita e moto da un contrasto continuo.

Se in un' arte vi sono due leggi che tra loro si oppongono, è certo che una di queste deve essere falsa. Il Fenaroli afferma che la *nota dissonante deve essere preparata e risoluta*, dopo aver detto che la *seconda è dissonante*. Ma io rispondo: la *seconda* non è nè preparata nè risoluta, dunque non è dissonante. Ecco provato col fatto l' assioma che di due leggi opposte una è falsa: ma per quanto mi sia sforzato a persuaderne qualche allievo uscito dal Conservatorio Musicale, non sono potuto riuscirvi.

Anche in musica difficilmente si ragiona senza aver coltivato l' intelletto con una sana filosofia.

Come fu giudicata dai competenti l' opera di Vecchiotti?

Di lui e delle sue opere ho trovato quattro brevi cenni biografici e critici (oltre quelli dei dizionari di Riemann e di Schmidl):

Il primo, scritto subito dopo la morte da un tale che si firma D. P. F. B., fu stampato sotto il grande ritratto litografico del Maestro e riprodotto in appendice all' illustrazione della grande messa funebre eseguita a Fermo (Loreto, Iaffei 1890).

Il secondo cenno biografico, più ampio, è quello in latino di padre Giacoletti del 1863, che ho avuto occasione di citare più volte.

Il terzo, di Autore anonimo, comparve anch' esso in occasione della morte del maestro negli Atti dell' Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze.

Il quarto è di Alessandro Carcano, compositore e musicologo romano, maestro di cappella, membro dell' Accademia e Congregazione di S. Cecilia e socio del' Academia Tiberina; fu pubblicato nel 1873 dalla *Palestra Musicale* di Roma e in gran parte ristampato nella prefazione della messa del Vecchiotti pubblicata da Manganelli (Roma 1874).

Tutti questi biografi sono concordi nel riconoscere gli eccezionali meriti delle composizioni Vecchiottiane.

D. P. F. B., dopo aver messo in rilievo che per il Vecchiotti non fu leggero impulso l'essere direttore della cappella lauretana, che gli permise di conoscere i capolavori di Zingarelli, Borghi, e Basily, aggiunge:

Le grazie del primo, la gravità del secondo e la profondità del terzo, furono come tre elementi che ispirarono la vita di quel canto sublime, di quelle mirabili

armonie e di quei devoti concenti che resero il Vecchiotti superiore a tutti quei bravi che furono prima di lui. Egli non si fece servile imitatore di alcuno; ma come l' ape in un campo di fiori, succhiava il bello ove lo trovava e sel faceva suo. Egli seguiva già nell' arte del canto le teorie e le modulazioni del Verdi, prima assai che il Verdi apparisse nel mondo musicale; ed a formare un giusto concetto del merito di colui che lodiamo, fa duopo nella sua vita artistica distinguere due epoche diverse. [Che secondo l' A. corrispondono alla sua gioventù e all' età matura.] Nella prima epoca tutte le opere portavano l' impronta della sua florida età; e perciò vi spiccano il brio e la fioritura, avendo però nella loro essenza quella originalità che tanto lo distinse di poi. A questa epoca apparterrebbe tra l' altro la sequenza *Lauda Sion*.

Nell' epoca seconda egli . . . . . comparisce grande e direi quasi inarrivabile. Là le sue composizioni specialmente nei brani concertati, sono di un lavoro difficile e nello stesso mentre squisito, non essendoci combinazione armonica che egli non tocchi, e dirò ancora non osi, sempre con effetto mirabile; perocchè appigliatosi ad un tema o motivo, lo svolge per ogni canto, lo accarezza, lo divide, lo fa in minuzzoli, lo stritola, giungendo in fine ad una soluzione così naturale ed inaspettata, che chi l' ascolta resta meravigliato per la facilità con cui seppe risolvere ciò che sembrava difficile ed intrigato.

Queste osservazioni furono riprodotte anche dal Giacoletti;
Il biografo fiorentino ravvisa nella musica del Vecchiotti tre maniere:

La prima tutta spontaneità, tutta melodia, forse un pò al teatrale inchinevole, ma avente una fisonomia originale e nello istesso tempo nostrana, un fraseggiar logico ed aperto, uno stile piano e corretto. A questa prima maniera appartiene la musica composta in Urbino (fino al 1841). A Loreto il suo stile si modificò grandemente e senza perdere la fluidità melodica e ritmica nè quel logico nesso delle idee, che sono le caratteristiche speciali del Vecchiotti, nobilitò d' assai, e a più alta maestà del tempio si rese confacente.

In una parola il Vecchiotti, uomo di cuore e di mente, nel comporre subì quello che riscontransi di ordinario nella vita del buon poeta.

Nella giovinezza egli si abbandonò alla foga delle idee, che bollenti pullulavangli nella mente con quella ferace spontaneità che più non torna, ed obbedendo agli impulsi dell' anima, non pensò quasi a ciò che ei scrisse, ma scrisse per tutti e da tutti fu compreso. Giunto alla virilità, ed istrutto dal confronto di quelli che avevano prima di lui operato, i veri sapienti dell' arte, pensò ciò che scriveva: giunto a matura età volle che ciò che scriveva fosse ragionato nel concetto, nella forma melodica, nel principio, nello sviluppo, nell' insieme, nella conclusione.

Alessandro Carcano combatte l' opinione che il Vecchiotti cambiasse di stile basandosi sullo studio di alcune sue composizioni. Di queste prende in esame dapprima la grande messa funebre che chiama

epopea musicale, ammirabile narratrice del micidiale combattimento. Questa Messa rifulge in tale una potente verità che ti commuove ed atterrisce . . . . . che non ci peritiamo di compiere con essa l' onorata triade, Mozart, Cherubini, Vecchiotti.

Secondo Carcano l'apparente mutamento di stile del Vecchiotti non è se non progresso nell' arte e nella scienza; un perfezionamento che raggiungeva mercè lo studio, la riflessione e l'esperienza.

Finalmente ricorderò un giudizio che un noto critico moderno d' arte, Amintore Galli, scriveva da Rimini il 7 marzo 1905 su Vecchiotti al figlio G. Battista:

E il Vecchiotti ha lavori che lo rendono sommo tra i suoi coevi e degno di perenne ammirazione al cospetto dell' arte musicale del secolo XIX. Si intende bene che egli, in alcune partiture risente il gusto del tempo in cui visse e grandeggiò, ma è cosa di tutti, perfino di G. B. Bach: informino le arie dei suoi stessi capolavori! E le gabalette Verdiane?! . . . .

Nel coro dei critici non mancò però la voce discorde, che mosse obiezioni alla musica Vecchiottiana.

Per giudicare del valore di queste critiche è necessario ricordare che chi vuole equamente dare un giudizio sulla musica di Vecchiotti, deve innanzi tutto riportarsi all epoca in cui fu scritta, poichè sarebbe assurdo voler negare del tutto in essa i difetti, che allora erano comuni a tutte le composizioni, che oggi condanna il nostro gusto moderno. Ma noi abbiamo visto che appunto uno dei meriti di Vecchiotti fu di riconoscere e di svincolarsi e liberarsi da questi difetti: precorse i suoi tempi, intuì le nuove esigenze e cercò per quanto gli fu possibile soddisfarle nelle sue composizioni.

Ma un altro appunto fu fatto alle composizioni del Vecchiotti, di non appartenere alla musica liturgica, per non essere adatte allo spirito delle preghiere di chiesa. A questa critica aveva, come abbiamo visto, già risposto il Vecchiotti nei suoi pensieri. Anche altri dopo di lui, e recentemente, risposero a questa critica. Riporterò le parole non sospette di un religioso, un penitenziere apostolico, padre Gaetano Filippetti, che alla fine della sua relazione sulla messa funebre eseguita a Fermo si pone questa questione:

Mi pare che al mio indirizzo, da molti e molti cultori della musica sacra secondo i decreti della Sacra Congregazione, si possa fare questa domanda: questa musica di Vecchiotti, è musica rigorosamente liturgica? Io chino riverente la fronte dinanzi a questa grande figura, dinanzi a quest' uomo di fede provata, di sentimenti religiosissimo, di pietà non comune, caritatevole con i poveri, dinanzi a quest' uomo che passava le ore nell' adorazione di Gesù in Sacramento e che prima di salire l' orchestra per ogni nuova od importante sua composizione, si accostava dentro la S. Casa alla mensa Eucaristica; m'inchino, ripeto, e non oso proferir parola; giudichino i veri competenti. Senza timore però di essere smentito, posso dire che l' effetto di questa messa è stato esclusivamente religioso, che la commozione era generale e sentita pure da coloro che forse non si trovavano disposti ad averla; che nella numerosa popolazione di tutti i ceti accorsa da tante parti (con maggioranza del ceto più colto) e che letteralmente riempiva la vasta metropolitana, non tutti i cigli erano asciutti; che il dire anche per celia, questo componimento non è musica sacra, avrebbe suscitato e susciterebbe quasi uno scandalo generale con un diluvio di proteste.

Ma noi vogliamo anche prescindere da queste considerazioni ed ammettere che le composizioni del Vecchiotti non siano conformi alla musica liturgica, come lo sono per es. i divini canti gregoriani. Ciò non toglie però nulla ai pregi dell'opera Vecchiottiana, considerata da un punto più elevato, quello, cioè, dell' arte in sé, il cui ideale albergava nello stesso Vecchiotti così alto da superare il sentimento religioso; orbene questo ideale sublime dell' arte non conosce limiti artificiosi né di témpî, né di teatri, poiché cerca di esprimere i sentimenti e le passioni dell' animo umano con tutti i mezzi che lo studio e l'esperienza dimostrano adatti.

Riassumendo i tratti più salienti della vita e delle opere di Luigi Vecchiotti, possiamo dire dunque che egli visse esclusivamente per la sua arte, che ebbe in lui un vero culto; da vero idealista esteta, ne studiò filosoficamente i più reconditi fondamenti e i più segreti misteri; da essa cercò ed ottenne tutti i più alti godimenti; pago delle soddisfazioni che poteva dargli questo ideale purissimo dell' arte in sé, fu scevro da ogni basso desiderio di lucro e di plauso mondano; quasi disdegnoso, viveva solitario per la sua arte sacra, che non volle mai abbandonare, inebriato dai successi, perché se essa non gli dava la grande fama, come avrebbe fatto l'arte teatrale, corrispondeva meglio ai suoi intimi desideri di artista spirituale.

Rubinstein as Composer for the Pianoforte.

By

Charles Maclean.

(London.)

The aim of this lecture-recital[1]) is to throw a stone, however small, on the cairn of a great, though for the moment much obliterated, memory. As a matter of interest, I propose to play pieces the great majority of which are likely to be unfamiliar. The interspersed remarks will be biographical and illustrative. As a preliminary I would establish three theses:—(a) Rubinstein is at the present date unduly neglected; (b) the meaning of original creative power in music is not sufficiently understood and recognised; (c) the influence of race as affecting musical composition, especially on the point of originality, is ignored.

The three great pianist-composers of the 19th century were Chopin, Liszt, and Rubinstein.

François Frédéric Chopin (1809-1849) was the son of a Lothringian-French father and a Polish mother. Till age twenty-one he was brought up in Poland. He toured as a player from ages twenty-one to twenty-three; then became a Parisian for the rest of his life. At age nine he publicly performed. At age sixteen he published his Op. 1, a Rondeau of two reprises, by no means a trifle, bold in the tonality of the episodes, and a real presage of his developed style. His career as a virtuoso (in so far as he was one, for he played little except his own works) ended at age twenty-six. Thereafter he lived by teaching and composing. About a third of his artistic life was spent immediately under the eye of the public, and the remaining two-thirds in practical retirement. His whole life lasted only forty years, and he has been dead sixty-four years. He has the rigid concentration of his powers to thank (and they were those of a true genius) for the fact that his vogue is very little less now than it was eighty years ago. The pianoforte-vehicle has been since used by many masters for expressing different music-phases, —Mendelssohn, intimate beauty; Schumann, passionate lyricism; Liszt, virtuosity with melody; Brahms, deep-thinking sonority; modern Russians. imaginative orchestralization; and so forth,—but as an absolute adaptation of inspired musical concinnity to the capacities of the instrument, Chopin remains still unrivalled. That is why, for player or listener, he is still evergreen. And, considering that his musical genius was quite limited in its range, that is a very remarkable fact.

Ferencz Liszt (1811-1886) was the son of Hungarian parents. His life was ordered thus:—Till age ten in Hungary, 10-12 at Vienna, 12-16 touring, 16-24 a Parisian, 24-36 with unsettled residence and touring, 36-50 at Weimar, 50-75 with a "vita triforcata" at Rome, Pesth, and Weimar. At age nine, as Chopin had done two years before, he first publicly performed. At age twelve was what is taken to be his first printed piece; he was ad-

---

1) Given before the Musical Association of London, 20th May 1913. A portion of the lecture was orally delivered to illustrate the recital.

mitted, that is to say, as the contributor of No. 24 to the Fifty Variations on the waltz-theme set by Antonio Diabelli, which form Vol. II of the well-known composite publication of the Austrian Vaterländische Künstlerverein. But he was a precocious composer, for just later, at age fourteen, he produced an operetta, "Don Sanche", at the Grand Opéra, Paris. Though the greatest pianoforte virtuoso, pure and simple, who ever lived, he closed his career as such at age thirty-six. Thus, of his artistic life, about half was spent in the full glare of publicity, and the remaining half more or less in retirement. He lived seventy-five years, and he has been dead now twenty-seven years. His pianoforte works, other than the two Concertos and the "Todten-Tanz", are at present date little played; though the smaller pieces are, in a sporadic way, genuinely good and acceptable. It is due to his skill alone on the orchestra, in which regard he is a bridge between classicism and the present day, that he keeps a place still in concert programmes. He was gifted with extraordinary qualities as a composer, but he had not really an eminently creative musical mind.

Anton Rubinstein (1829-1894) is the subject of to-day's remarks, and his biography comes later. It is enough to say here, by way of immediate comparison, that he first publicly performed at age ten; that he published his first piece, "Undine", rather an ordinary affair, at age fourteen; that he maintained his career of public virtuosity, which was of a different order from Liszt's, and probably more inspiring though less technically perfect, till near the end of his life; and that he has been dead nineteen years. Of the trio, he is certainly at the present date the most neglected, for if his pianoforte works are played to just about the same extent as Liszt's, his other works are practically on the shelf. In the period 1877-1883 there was a wave of interest in these in England, consequent on his sixth and seventh English visits (1877 and 1881); but since the "Ocean" Symphony at Philharmonic in 1879 (conductor, W. G. Cusins), the "Demon" opera at Covent Garden in 1881 (conductor, Rubinstein), and the "Paradise Lost" oratorio at Philharmonic in 1882 (conductor, W. G. Cusins), no first-class work of his has been heard here. Literature emphasises this. In 1887, just before his artistic jubilee, he was included in Max Hesse's "Musik-Heroen" series; since then apparently in none. There have been two posthumous biographical notices, in 1904 that of his pupil Sandra Drouker (Frau Gottfried Galston, of Munich), and in 1907 that of the journalist-editor, Nicholas Findeisen, both in Russian. The veteran Arthur Pougin ("Pol Dax") and Albert Soubies, in Paris, have done their best by Rubinstein's memory. In England he has dropped out of serious literary notice. The Grove Dictionary article, by Frederick Corder, was written in 1887, seven years before the death; and has in the new edition (1908) been only lightly touched up. The British Museum is not well found in Rubinstein literature. That Rubinstein laid himself open to posthumous neglect by over-writing himself enormously cannot be denied, and a word will be said on that later. But so, in reality, did Liszt. And the neglect is grossly unjust for this simple reason, that if a composer has such a gift as to bring that into existence which the world has not before or since seen, if his general style is his own and unique, then he is entitled in the realm of art to be judged by his *high-water mark*. Rubinstein had these attributes possibly in a higher degree than Chopin, and, without doubt, in an immeasurably higher degree than Liszt. If the

public do not apprehend this point for want of opportunity of judging, literature at least should have the wit to see to it. And that induces the second thesis.

George Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707-1788), the philosophy-in-a-flash naturalist, planted the seed of a hardy fallacy in his sentence: "Le génie n'est autre chose qu'une grande aptitude à la patience". Note the "n'est autre chose". A smart aphorism, but when probed, a complete untruth. Hundreds of writers have copied it. Thomas Carlyle (1795-1881), who ought to have known better, literally reproduced it as "Genius means transcendent capacity for taking trouble". But fortunately for his reputation, he wrote elsewhere: "Genius is ever a secret to itself". And that is the real truth. Walt Whitman (1819-1892) put this into other words in 1855:—"The clearest expression is that which finds no sphere worthy of itself, and makes one". Musicians certainly have no need to go to books on æsthetics or art-criticism in applying this to their own art. Common-sense, experience, and history alike teach it. Whatever may be true of the other arts, music—which has gone far beyond them in subjectivity—knows that it leans in the last resort on an almost unanalysible form of mental operation, the genius of new creation. Survey of the past shows that every composer who has been a landmark in the growth of the art, and whose works can at the same time give æsthetic pleasure to a later generation, is one who has evolved in his own person something essentially new. Histologically, it is as if the art was a multi-cellular body, whose cells differ essentially each from the other while having a basis in common, and burst one by one into life. In plain language, when other and more technical things are equal, original unimitative creative power in deviation from the norm is the sole final test of eminence in musical composition. It is almost piteous to think of the vast army of men of mere talent who have succumbed to this law, and while having their little vogue have gone afterwards merely to fill biographical dictionaries. Then it has been: "Thersites' body is as good as Ajax'. When neither are alive". But while all this is admitted historically, the difficulty, no doubt, is to get the fact recognised contemporaneously. As to the composers themselves, they are of course perfectly cognisant of the subtle something—the spider's-web bridge of Al Sirát—which makes all the difference, and each strives or hopes to attain it. The public, when taken as a body, and when given sufficient opportunities for hearing things, are sound on the subject. They have in mass what Horace called the judicium subtile videndis artibus. They detect original genius in music, if in an inarticulate way. They give it, without perhaps knowing why, its due meed. That is the main safeguard of the situation. Musical littérateurs are to be trusted in a minor degree, for they must follow public opinion. The critics of the daily Press are the weakest in this regard. They fight extraordinarily shy of the distinction between genius and talent, and every other quality is dissected except this. To the mature Jones and the incipient Beethoven are bestowed exactly the same adjectives. They are scarcely to blame perhaps in the rush of their life. The steersman of a steam-harvester cannot stop, even if he would, to recognise a stray flower growing in the common crop.

This exordium is perhaps long. But it is a difficult point to bring home. And the object of the remarks to-day is to urge, and in some measure as

far as the subject of pianoforte music goes to demonstrate, that of all Russian composers up to date Anton Rubinstein had the largest share of absolute original power as opposed to mere eclecticism.

The third thesis is about race. This subject is only just beginning to be taken up by scientists themselves. And it must be admitted that, so far, opinions are almost a blank as to the effect on the general question of originality in musical composition. Being convinced however myself that it had everything to do with Rubinstein's idiocrasy of temperament and powers, I shall venture on setting out some facts about race.

The dog-fancier, the horse-breeder, and the rearer of farm-stock, all base their business on pedigree. By some sort of mental conceit, men imagine themselves exempt from such laws. Domicile is everything, race nothing. It is considered the most obvious axiom of proverbial natural history that a cat born in a stable is not a horse. But owing to intellectual laziness—in our own country perhaps owing to servility of attitude towards cosmopolitanism—the direct opposite is supposed to hold good as to human beings. Among the earlist notable opponents of such a doctrine as this last was Wagner's friend, Gobineau. Comte Arthur de Gobineau (*d.* 1882) began life, though noble, as a Parisian feuilletonist. Then, through a fortunate turn in politics, he got a footing in the French Diplomatic Service, and became eventually Secretary of Legation, &c., at Berne, Teheran, Athens, Rio de Janeiro, and Stockholm. This last in 1876. While touring at Rome in 1877 he made Wagner's acquaintance, and the same later at Venice. In 1881 and 1882 he stayed with Wagner, by invitation, at Bayreuth. His ideas on race commended themselves to the musical illustrator of the age of gods and heroes. Wagner wrote about him more than once in Bayreuther Blätter, e.g., "Heldenthum und Christenthum", September, 1881. There was a Nekrolog on him in the number for November-December, 1882. A Gobineau-Vereinigung was founded after his death by Ludwig Schemann at Freiburg-im-Breisgau. The last-named holds a number of Wagner-Gobineau letters.

The successful supremacy of human communities was assigned by Auguste Comte (1798-1857) to ideas, by Karl Marx (1818-1883) to the forms of economic production, and by Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) to environment. In 1853, while at Berne, Gobineau published his "Essai sur l'inégalité des races humaines", 4 vols. (Paris, Firmin Didot; Hanover, Rumpler). This was dedicated to the arch-aristocrat King George V. of Hanover, our "Duke of Cumberland" (died 1878), the first cause of a dynastic quarrel just appeased. The essay primarily asserted the permanent superiority, past, present and future, of the White Races over the Yellow and Black; dividing the first-named into (*a*) Aryan, or Indo-European plus Slavs, and (*b*) Semitic. Then it showed that locomotion promoted intermingling, and asserted that intermingling meant always decadence. Finally in all ways it advocated *race-cultivation.*

So far Gobineau. A point not mentioned by him however is that extremes of intermingling seem very favourable to artistic genius, whether that be called decadence or not. Rubinstein was half Slav and half Jew. Finally a word then about these particular races.

Ethnographers seem agreed that the human race arose in one centre, somewhere in South Asia. Also that in due course, ceaseless "migrations"

ensued; due to lack of food, game, or water, or simply due to overflow of population.

One of the toughest of the old races was the Slav, the "Scythian" of the ancient Greeks and Romans. Brachycephalic (broad-headed), and naturally an upland race. They took possession of the whole of Eastern Europe. They are of course primordially distinct from the Teutons. The South-west corner of Russia, and what are now Roumania and Bulgaria, are intensely Slavic. The Slavs are now 150 millions, or one-tenth of the whole population of the globe. Racially they are very free from admixture. What their political future, no one knows. Their recent musical awakening is patent.

Among mankind the earliest developed civilization was in Mesopotamia, between the Tigris and the Euphrates, which after junction flow into the Persian Gulf. The Jewish race were the "Khabiri" (Hebrews) of Amarna tablets, meaning "invaders", or coming from Mesopotamia into Palestine. "Abraham" itself means "the man from beyond", and was translated in early century Greek as ὁ περάτης, the crosser. They are now only twelve millions, but they are by far the most homogeneous of all migratory races, and they have as a matter of fact "crossed over" into most countries and established an ascendency in most walks of life. They have ever something in view. As Goethe says, "No Jew, not even the most insignificant, but is busy towards the achievement of some worldly, temporary, or momentary aim". And it is always through the intellect. A Spanish proverb says, "A hare that is slow and a Jew who is a fool, both are equally probable". Thus, the world over, they have through their own brains (moach) exploited Gentile physical force (koach). And since the days of Egypt they have learnt submission, whence their extraordinary adaptability. Leroy-Beaulieu says, "The Jew is at once the most stubborn and the most pliant of men, the most self-willed and the most malleable". It may be doubted whether in art they can attain quite the highest genius, but they certainly can go very near it.

The grandfather of Anton Rubinstein was Román Rubinstein, a Slav-Jew of Bessarabia. This part of the world was the "wild part" of classical imagination, and it was here, viz., to the Tauric Chersonese, that Artemis relenting took Iphigenia in order to shelter her from sacrifice. Later the Ostrogoths found their way here from Scandinavia. It has always been a great racial theatre. The "Román" in this Rubinstein's name is a language-designation. At the mouths of the Danube (the old Greek Ἴστρος) the Romans had founded one of their principal colonies, and the language thence developed became known as the "Roumanian". Politically, the countries in the N.W. corner of the Black Sea (πόντος εὔξεινος) have been a shuttlecock between modern nations. Bessarabia was the 18th century name for the country between the Pruth (πυρετὸς) and the Dniester (τύρας), taken by Russia from the Turks in 1812. "Román" has nothing to do with the present State of Roumania, constituted only in 1861. Thus it may or may not be that this Rubinstein came from west of the Pruth. The family are found as alien Slav-Jews living in mid-Bessarabia.

One of Román Rubinstein's sons was Gregór Románovitch Rubinstein, of Bardíchev. He rented land in Vichvatijnetz, two miles from Dubossár (pop. now 13,000), a hundred miles up the Dniester, N.W. from Odessa, in the Russian Government of Kherson, not far from where the three provinces of

Kherson, Bessarabia, and Podolia make a junction. It is about lat. 47° N. (4° more South than London, but a severer climate), due E. from Yassy, the capital of the old Moldavia, and second capital of the present Roumania; S. from Balta, in Podolia. The 1887 article in Grove's Dictionary rightly placed Vichvatijnetz as "near Jassy", but the amended article of 1908 goes out of its way to substitute "in Volhynia" for those two words. Volhynia is a long way North, adjoining Poland. The mistake is of some importance, for the actual birthplaces of the Pole Chopin, the Hungarian Liszt, and the South Russian Rubinstein form geographically a well-defined equilateral triangle.

The mother of Anton Rubinstein was Kaléria (Clara) Christofórovna Levenstein, a Slav-Jewess from the mountain districts of Silesia (between Poland and Bohemia). That of course is also essentially a Slav country. The Rubinstein family seem to have been quite unmusical, but Kaléria had a musical bent.

The parents had six children. The first son died in infancy. The second became a doctor. The third was Anton. The fourth was the pianist Nicholas (1835-1881). There were two daughters, of whom Lúba married Attorney Weinberg at Odessa, and Sophia (unmarried) lived with her mother in her widowhood at Odessa. Anton was born at Vichvatijnetz on November 28, 1829. Grove's Dictionary, following some lesser authorities, calls him in both editions Anton Gregor Rubinstein, a mistake which should be corrected. Russian-fashion, "Gregórivitch" could be added at will to his name as his father's son, but he himself was simply Anton. It is said that "Vitch" is really first cousin to the Norman "Fitz" (filius). As to the use, compare the Hebrew "Ben", Scottish "Mac", Irish "O", Welsh "Ap".

If Anton Rubinstein had remained in that village, it is probable that he would never have been heard of. Czar Nicholas I (1796-1855, reg. 1825-1855), our enemy of the Crimean war (1854-1856), had to suppress a great military conspiracy immediately after his accession, and the Jews were incidentally much harried. The grandfather, Román, had sixty souls in his family, and in 1831 (when Anton was two years old) he thought it prudent, in order to save his property, to have the whole of them baptized as Christians of the Orthodox Church. As a consequence of the same crisis, Gregor moved with his own family in 1834 to Moscow (lat. 55° 40′ N.). Moscow was then, if it is not now, the seat of the self-centred Russian spirit. There Gregor set up a pencil manufactory. The family were decidedly poor, and the mother gave music lessons in a Government school.

While the mother practised the pianoforte, Anton would sit by absorbed for hours. In the childish brain the germs of future musical magnificent greatness were born. Then she began to teach him. That lasted till he was eight years old. He played Hummel, Herz, Field, Chopin, &c. The child's emulation was also stirred by the playing of a little girl, Julia Grünberg, rather older than himself, the daughter of a neighbour; she later became Madame Túrin, and a professional pianist. In 1837, Madame Grünberg recommended that Anton be put under her daughter's instructor, Alexandre Villoing (1804—*c.* 1880), the chief resident teacher of the pianoforte. He was a Russianized Frenchman, pupil of the John Field (1782-1837) whose Irish gift laid the foundations of Chopin's style. His biography, in Russian, has been written by A. A. Neustrojev, in "Russkaya Starina", 1890. Though

not much of a soloist, he was quite remarkable as a technician. Towards the end of his life, he published in Germany a "Lehre des Klavierspiels". Fifty-seven pages of rigorous finger exercises. thence extracted, were published in 1875 (Simrock, and Stanley Lucas). They are comparable to Brahms's later technical exercises. They are the key to all Anton Rubinstein's pianoforte-playing (as he himself gladly admitted), and indeed to a good deal of his pianoforte-composition. Villoing offered to teach the child gratis, and did so for seven years. But the mother none the less kept an eye on the teaching. Villoing also taught Nicholas, six years younger. Later he married the sister of Bachmétev, Imperial Chapel Choir director. He died in no very flourishing state.

On July 23, 1839, when nearly ten years old, Anton made his début as performer, with a recital at the Petrovsky Park, Moscow. There was no orchestra. He played an Allegro from a Hummel Concerto, an Andante of Thalberg, and four pieces by Field, Liszt, and Henselt. Like Gulliver, he was placed on a table for inspection.

The mother, a very capable woman, wished to get the boy into the Paris Conservatoire. Money was scraped together, and in 1840 Villoing and he were sent to Paris. Cherubini (1760-1842) was still at the head of the Conservatoire. Villoing himself was against it; wishing no doubt to realise on his investment. It was the day of youthful prodigies. He kept all visitors from the boy. Later on, some recitals were given at factories, e.g. at Erard's. Liszt, aged thirty, had then his headquarters at Paris. He was genial, and called Rubinstein "his successor". But he advised musical study in Germany. In point of fact, young Rubinstein "marked time" at Paris for one year, and he did not even practise well.

During 1841-1843 the pair toured in Holland, England, Norway, Sweden, and the various German Courts. Divided Germany was favourable for art-patronage. The English visit fell in 1842. At the Philharmonic that year, Felix Mendelssohn (1809-1847) brought out his Scottish Symphony, and Sigismund Thalberg (1812-1871) was playing his "Don Giovanni" and "Sonnambula" Fantasias. Perhaps for those reasons the Philharmonic was out of reach. Anton played at Court (aged thirteen) before Queen Victoria. Wm. Ayrton (1777-1858), who was musical critic on the Morning Chronicle 1813-1826, edited The Harmonicon 1823-1833 and Knight's Musical Library in 1834, and was musical critic on the Examiner 1837-1851, extolled him at length in the last-named. Otherwise he was not much noticed. His other seven visits to London, it may be noted, were as follows, always in May and June: —1857 (aged twenty-eight, Philharmonic, as pianist-composer); 1858 (aged twenty-nine, Philharmonic, and Musical Union, ditto); 1869 (aged forty, Musical Union only, ditto); 1876 (aged forty-seven, Philharmonic, ditto, and gave general pianoforte recitals); 1877 (aged forty-eight, at Crystal Palace conducted his "Ocean" and "Dramatic" Symphonies, and also played); 1881 (aged fifty-two, gave general recitals at St. James's Hall, conducted an Italian version of the "Demon" at Covent Garden and "Tower of Babel", &c., at Crystal Palace); 1887 (aged fifty-eight, gave the celebrated seven-cycle historical pianoforte-recitals at St. James's Hall).

In 1843 the pair returned to Moscow, viâ Petersburg, having spent all that had been with difficulty earned. The trinkets brought back in the form of presents were at once pawned at Moscow. The mother was dissatisfied

in all regards. The alliance with Villoing ended there. Anton published this year his first printed piece, the "Undine" above-mentioned. Schumann took the trouble to review and commend it. He also published two small pieces at Cologne. Then and for long afterwards he was glad enough to get into print without receiving fee or royalty.

In 1844 the mother took both Anton (aged fifteen) and Nicholas (aged nine), with their sister Lúba, to Berlin, that Anton might have serious study. She had the example that Michael Ivánovitch Glinka (1803-1857) had just ten years before, at age twenty-three, and while preparing himself for his first opera, "Life for the Czar" (Shisnj sa Zarja), gone there for the same purpose. Russia then could teach nothing. The mother's hopes lay in the counsel and help of Giacomo Meyerbeer (1791-1864) and Felix Mendelssohn (1809-1847), each of whom had of course extensive Jewish influence at his disposal, and was also more or less connected with Berlin. The cosmopolitan Meyerbeer was a Berlin man by birth and education, and his career had just now brought him back into residence there. After the Berlin performance of "Robert le Diable" in 1832, with Marie Sophie Taglioni (1804-1884) as prima ballerina, he had been given the title of Hofkapelleister on the Prussian Royal Opera establishment. After that of "Les Huguenots" in 1842, to the title was added that of General-Musikdirektor, with a salary of £450 per annum. This implied that except when "on leave" he must actually serve at Berlin for so many months a year. Some letters of his about this date to his official superior, the General-Intendant, will be found at Sammelbände, IV, 526, April-June, 1903. At the end of 1844 he brought out at Berlin his German opera, "Das Feldlager in Schlesien" (in which a little later Jenny Lind appeared); the music was used up in "L'Etoile du Nord" (1854). Except as an infant, Mendelssohn also spent the first twenty-five years of his short life, down to 1833, at Berlin. There was a septennium of peace, down to 1841, at Leipzig. Then ambition, or royal commands, caused him to accept office at Berlin (Director of the Royal Musical Academy), and there ensued a divided activity and residence between Leipzig and Berlin. In 1844 and 1845 he was off and on at Berlin—staying with his sister, Fanny Hensel—though in September, 1844, the King of Prussia ordered that he might draw a salary of £150 and be free to live where he liked. It was a custom of the two Rubinstein boys to pay Sunday visits to both Meyerbeer and Mendelssohn, whenever they were there.

Under Meyerbeer's advice, Anton was at once put, for counterpoint and harmony, under Siegfried Wilhelm Dehn (1799-1858), music-theorist, librarian, and editor, who had taught, Glinka, Theodore Kullak, Peter Cornelius, &c. Mendelssohn took some interest. Anton played only in society. He studied languages. This was a wisely-spent two years, the foundation of all the substantial part of his career. But the family of four lived in great poverty. If complimentary presents were received, they were sold at once.

Historical art-criticism deals largely with generalities. In these, some writers think for themselves; the great majority play "follow-my-leader". In 1878-1880 the French-Pole César Antonovitch Cui (1835-) wrote articles, "La Musique en Russie", in the Paris *Revue et Gazette Musicale*. As a pamphlet, in 1880. This was fourteen years before Anton Rubinstein's death. Whether the idea was really suggested by the Berlin two-years' teaching, or whether

it was prejudice pure and simple, Cui, in the course of a distinctly depreciatory article on Rubinstein (Revue, 1880, page 273), made the very misleading remark that "dès le commencement de sa carrière, ses idées musicales reflétaient celles de Mendelssohn". Almost every writer on the subject since 1880 has seized on that remark, and copied it to Rubinstein's disparagement. Aline P. Delano, the Russian-American, acting for an American publisher as English translator and commentator of the "Autobiography" in 1890, just after the Jubilee (as will be hereafter noted), had the effrontery to remark that "Rubinstein's melodies are Mendelssohnian". She was not qualified to give an opinion on such subjects, and evidently wrote this from books. To be plain, there is not the slightest similarity between the music of the two composers, unless it is that they both wrote in the same century. The best proof of that is to look into the core of the two products. But three technical reasons may be given.

In the first place, what may be called for short the Leipzig school was founded essentially on the German Volkslied. That has its own mannerisms, one of which is the early half-close on the dominant. Behind Rubinstein's music lay instinctively on the other hand the Slav folk-song, which differs from the German as a dock from a daisy. [Illustrations from N. German Volkslieder, and Prokunine's Russian folk-songs. Also as to the early dominant close, two familiar melodies,—Mendelssohn, Op. 53, xix., and Rubinstein, Op. 26, i.]

In the second place, the Leipzig school, from various causes, one of which may have been the break-up of the pure polyphonic style, dealt largely in short phrases Men of genius knew how to work this up, and on occasion to break away from it. For all that it was one of the most striking attributes of the school. The Vienna school dealt in longer phrases. Rubinstein in longer still. [Illustration: second chorus from "Elijah", and first chorus "Paradise Lost".]

In the third place, the use of the minor quickly differentiates original composers one from the other, the range of harmonies available being out of all proportion less than in the major. Without entering on a harmony lecture, the minor-key idiom of these two composers can here be presented to the ear. [Illustration: Mendelssohn, variation-theme from Op. 54 in D minor, and Rubinstein, "Mélancolie", from Op. 51.]

The father, who had stayed behind with his business at Moscow, died in 1846. The widow, with Nicholas and the daughters, went back there, and left Anton, aged seventeen, to fend for himself. And a lonely struggle he had. Liszt (aged thirty-five) was then at Vienna. Mindful of Paris, Anton managed to get to Vienna, hoping for Liszt's patronage. After some mischances, Liszt found him in a garret, almost starving, and gave him some help. But in 1847 Liszt himself was called to Weimar as Court Kapellmeister. Anton stayed at Vienna, teaching for a pittance, and composing madly, for a year and a half. He had ten pianoforte pieces printed, most of them afterwards disowned by himself. In 1848 he made his way, viâ Hungary, back to Berlin; and was nearly involved in the Revolution. A project, which would have taken him to America, fell through. At last he returned to Russia (Petersburg). In crossing the frontier, his MSS. were confiscated, as he had no passport, and he never recovered them. There again he was mixed up with anarchists, and was nearly sent to Siberia. After a

visit to his mother at Moscow, he played a concerto of his own on 19th December, 1848, with orchestra, at Petersburg. The Bavarian, Adolf Henselt (1814-1889), was then the chief pianoforte teacher there, as a minor Chopin. Anton stayed on at Petersburg, and lived by giving lessons and occasionally playing. It was his headquarters and home for the rest of his life.

In 1851, at age twenty-two, came recognition, and his golden time began. The sister of Czar Nicholas, the Grand Duchess Helena Paulovna, took him up and made him her Kammervirtnos and accompanist to the Court singers, giving him quarters in her Palace on Kammenoi-Ostrov, the island in the Neva, a sort of royal Hôtel Rambouillet in a miniature Arcadia. Here during eight years Rubinstein, well fed, well cared for, and held in honour, burst into full activity, with a style of absolute originality, as one of the world's most important composers. It is not the object of these remarks to speak of him other than as a pianoforte-composer, but it may be stated that in 1852 he produced at Petersburg his opera "Dimitri Donskoi", in 1853 at Petersburg his opera "Foma Duratchok" (Thoms der Narr), in 1854 at Weimar his opera "Sibirskije Ochotnikie" (Die sibirischen Jäger). In 1855, at age twenty-five, he also wrote his oratorio "Paradise Lost", though not published till long afterwards, when numbered Op. 54; a glance at this work alone is enough to show the absurdity of asserting any affinity between his style and Mendelssohn's. In 1853 he made the acquaintance of our Michael William Balfe (1808-1870), who was performing his operas at Petersburg. In 1854 Rubinstein made a continental tour as pianist, but did not go to England on account of the Crimean war. He stayed five or six months in that year with Liszt at Weimar, producing his opera. This early period, when he really was a mere youth, saw his works down to Op. 45; a wealth of music in all classes, and possibly the most remarkable out-turn, considering the few years involved, in musical history. For the pianoforte most of his significant works were then writtten. The Kammenoi-Ostrov twenty-four portraits, Op. 10; the three great Sonatas, Op. 12,. 20 and 41; "Le Bal", Op. 14; the three Concertos, Op. 25, 35 and 45; and a multitude of études and small pieces. The pianoforte works have nothing in common with either Chopin or Liszt. The Sonatas, like Brahms's, broke new ground in a startling manner, and are very little known. [Illustrations:—Nocturne from Op. 28; "Enjouement", from Op. 51; Andante from Sonata, Op. 41; Finale from Sonata, Op. 20].

In 1859, helped by one Kologrinov, Rubinstein started the Petersburg concert-society, "Russian Musical Society". This was somewhat aristocratic. Out of that proceeded in 1862 the Petersburg Conservatoire, Rubinstein being director; Theodor Leschetizki (1830-) for pianoforte, Henri Wieniawski (1835-1880) for violin, and Carl Davidoff (1838-1889) for violoncello, being on the staff. This national event was the signal for a Russian musical renaissance. Till then no separate musician-class had existed in Russia. The new institution gave "Bachelor of Music" gegrees, an idea which Rubinstein must have imbibed on his last two visits to London. But the teachers got only one rouble (about two shillings) for an hour's lesson. All the teaching was in Russian. Rubinstein lavished his own money (by this time, thanks to his tours as a virtuoso, a small fortune) on the institution.

On 12th Juli, 1865, when aged thirty-six, Rubinstein married Véra Tschekouanoff, daughter of a Russian general. He had two sons and a

daughter, neither of whom had any musical inclination. In 1867 he gave up the Conservatoire. In 1869 he was ennobled by receipt of the Vladimir order. In 1872 came his sole American tour, with Wieniawski. They played at 215 concerts. Rubinstein netted £ 10,000. Thereupon in 1874 he built his datcha or wooden villa at Peterhof, twelve miles W. of Petersburg, on the Gulf of Finland. In the top room of a tower was his music study. In 1877 he was given the French Legion of Honour.

In 1885 and 1886, under the management of Wolf, of Berlin, he made his farewell European tour as a virtuoso, playing at Petersburg, Vienna, London, Paris, Leipzig, &c. In each place there was a cycle of seven historically-arranged concerts. To Chopin was allotted a complete concert and a half. There were altogether seventy concerts. His age was now fifty-seven, and he complained of comparative want of memory. If that was so, it did not hinder him from a most extraordinary tour de force. Like every other real pianist, he played wholly by heart. Yet on this tour he carried in his head 240 different pieces by thirty-one composers. Counting each repetition as a piece, he played 2,400 pieces. And he hardly ever practised when on actual tour. In 1887 he took up the Conservatoire again after leaving it to itself for twenty years, and re-established a much-needed strictness of entry-rule and internal discipline. He dismissed twenty-five per cent. of the pupils admitted by the last director (Davidoff). No one with a less firmly-rooted moral and artistic reputation could have dared to handle the besom like this. In 1887 he repeated the historical-cycle idea before students and the public. He then played, by heart of course, 1,302 works by seventy-nine composers. So his memory cannot have been so very bad! In 1888 he did similarly, playing ninety-seven works by fifty-seven composers. In 1888 he was made an "Excellency". This year also his opera "Kalashnikov Moskovski Kupets" (Kalashnikoff, the merchant of Moscow), which had been played once only in 1880, was put into the bills by order of the new Czar,—Alexander III.; the "peasant Czar", (1845-1894, regn. 1881-1894). There were political cabals. The Czar heard a private performance, like King Ludwig of Bavaria, and definitely sanctioned it. It ran three nights. Then the Procurator of the Holy Synod, Constantine Pobiedonostzev (1827-1907) intervened on an alleged ground of religious censorship, and the Czar had to give way. Some glorious music was put on the shelf. In 1889 Rubinstein gave at Moscow his last public performance, at age fifty-nine, and five years before his death.

The year 1889 saw also the jubilee (fifty-year anniversary) of Rubinstein's first appearance as a public performer, that having been on 23rd July, 1839. On the other hand, he was sixty years old on 28th November, 1889. So as a compromise date, Saturday the 30th November, 1889, was fixed on for celebrating both jubilee and birthday. It was the final triumph of the great man and artist. He lunched, an unusual thing, with the Czar. A pension of £ 300 yearly was given him from the privy purse. Many artists thronged to Petersburg to do him honour. Bartholf Senff, of Leipzig, brought out an exhaustive catalogue of his works. An "Autobiography" was obtained from Rubinstein himself, being taken down by a stenographer and edited (in Russian) by the journalist Michael Ivánovitch Semevsky. This was a year later translated into English for the American market, with some original commentary, by Aline P. Delano, as above said. She was born 1845, the

daughter of a Russian admiral, Paul Kuzmistchev; she married at Petersburg James H. Delano, United States Navy; since her husband's death in 1900, she took the occupation of translation into English from Russian and French. Her commentary is most unstrustworthy. Simultaneously a sensible and independent "Life" was brought out for the jubilee, in English, by Rubinstein's private secretary Alexander McArthur. It was dedicated to Olga Novikoff (1841-), the advocate of Russo-English alliance.

In 1891 Rubinstein received the Russian Order "Pour le Mérite". This year he allowed a lady-interviewer to take down a so-called "Conversation on Music and its Masters", which appeared in Russian (Moscow), and in English (translated by Mrs. John P. Morgan, Augener, London). In 1892 there was issued in his name in Russian "Recollections of Fifty Years" (in German in the translation of Ed. Kretzschmann).

Rubinstein died on 20th November, 1894, aged sixty-five, very suddenly, of heart disease. He had been a thoroughly generous man. From concert profits he had given at least £ 30,000 to charities. To head the subscription of a Glinka-monument he had given £ 500. At Peterhof he kept something like open house. At the close of his life he was living mainly on his £ 300 pension, and he left little behind him except the Peterhof property.

A Rubinstein Museum was opened at the Conservatoire on 1st December, 1900, by Wasili Wassilivitch Bessel (1843-1907), the Petersburg publisher, A fickle Russian public paid very little attention to it.

The proximate cause of the present-day neglect of Rubinstein is no doubt his over-productivity. If he had spent his creative life further West, he would probably not have been himself; but on the other hand environment would have taught him self-repression. As it was, whether busy or idle in the other affairs of life, he composed without ceasing. It is not true that, as said by some writers, his works lacked "finish"; that is another of the cheap cackles which are repeated from book to book. He was instinctively too great an artist to turn out anything awkward, either in form or expression. But no doubt the output was too great for sustained merit. Of the *scale* on which he composed his twenty operas and sacred dramas, and his 119 opus numbers, few have any conception. With some pianoforte composers, two tinkles in the tonic, three tinkles in the dominant, and then the tonic again, make a piece; and that is an opus number. Rubinstein's Op. 10, "Kammenoi-Ostrov", is twenty-four separate pieces, some of them large. His Op. 14, "Le Bal", makes 120 printed pages; it contains ten numbers, and "Contre-danse" alone with seven sub-numbers takes forty-five pages. His Op. 93, Miscellaneous Pieces, has nine Books, making 217 printed pages. Book I thereof alone is "Lenore", with twenty-three pages; Book VIII thereof has thirty-nine variations on "Yankee Doodle". This opus number is a library in itself (Senff, and Stanley Lucas). His Op. 42, "Ocean" Symphony in C, had four movements; then a second Adagio and a second Scherzo were added; then a Storm; in all, seven movements. Regarding his 200 songs, to Russian, German or French words, see Rosa Newmarch's article on Russian Art Songs at Sammelbände III., 377-387, January-March, 1902. As observed by her in the Edinburgh Review, October 1901, Rubinstein sent his works to the Press with the ink wet. It may be added that Rubinstein's works made no concessions to the programmatic tastes of the day. His sacred dramas were

austere as an Oberammergau Passion Play. He could write programme-music when he liked, as in "Lenore"; but in general he quite disbelieved in detailed "programme". Only two of his six Symphonies—"Ocean", Op. 42, and the "Dramatic" Op. 95—have even titles; though the fifth Symphony, Op. 107, has been called "the Russian".

As to Rubinstein's personal characteristics. He had the face of a Calmuck Tartar, with high cheek-bones and a short nose. He himself said that he was "a person with much hair and little nose". However the face itself was always clean shaven. The forehead was wide, high, and thoughtful. The chin firm. The eyes blue. The eyelids slanted, drooping to right and left. There were passionate lines about the mouth. Altogether it was a lion-head, and there was a considerable likeness to Beethoven. The shoulders were well-formed. He always wore a loose necktie. Nicholas Findeisen's 1907 book, above mentioned, has twenty portraits, at all ages. The musical hand-writing was of the tiny pin-point style. Rubinstein knew a quantity of languages. He constantly wrote in German for the Press. He corresponded very little, but showed some literary propensity in drawing up schemes and constitutions. He had all the Russian extremes of mood. As a teacher, he was patient and calm, but exacting; so have said all his pupils. He of course gave only finishing lessons, and he taught only the classics. He countenanced no imitation of his own special style.

As to Rubinstein's playing. When young he practised extensively; especially dynamics. In middle life he practised only to learn pieces by heart, and that not much; he learned the pieces mainly from books, away from the instrument. In spite of want of practice, he played better and better as he grew older; though on occasion he used his prerogative and trampled on accuracy of note. He himself said: "I play as a musician, not as a virtuos". Of course in the Press capital was made of such "wrong notes", as if, in this case, it mattered in the least! The rubato was moderate, the dynamics extraordinary in their range, and sometimes violent; the *prestissimos* were awe-inspiring. Eduard Hanslick (1825-1904) described his power of bringing out the melody as like no one else's. Streams of melody poured from his fingers. The treatment was orchestral and spontaneous. However, he adopted his style to the composer. There was no exaggeration at all for Chopin. His technical skill was on the whole immense. When playing in public, he never smiled or took the least notice of his audience; one critic said that he then showed "the head of an inspired Sphinx". He played at home on a "Becker". In extemporisation he was much given to simple inversion of the parts. This habit is developed in his compositions. Compare the "Caprice Russe" Concerto dedicated to Essipoff. Here the orchestra makes some variations on a Russian air; then the pianoforte enters with the same air, inverting all the intervals; the piece ends with three tunes in combination.

As to Rubinstein's likes and dislikes. He absolutely venerated Chopin. He was ecstatic on the subject of Schubert and Glinka. He was somewhat critical towards Mendelssohn and Schumann. He confessed that neither Berlioz nor Wagner appealed to him. Liszt he regarded as quite a hollow composer. He expressed himself as much bored by Wagner's legendary and supernatural plots, and thought that Wagner's pleonastic prose-writing had done his cause far more harm than good. He thought philosophy to be waste of time. He

was an excellent critic, and not in the least ungenerous in his opinions of others. In his "Conversations" he apologies for what he calls his paradoxes, but they are really prescient truths. As to his own compositions, he maintained a dignified reticence, but was quite the reverse of egoistic. He held his "Christus" to be his best work. It is said that he never "offered" a work. [Final illustration: "Contredanse", quadrille, from "Le Bal", Op. 14.]

As above-said, the British Museum is not well-found in Rubinstein literature; and to make anything like a complete bibliography would involve a visit to Paris or Petersburg, or both. The following bibliography is only designed practically and is approximate.

Before the Jubilee of 1889:—

1875. Villoing's studies. Berlin (Simrock) and London (Stanley Lucas).
1880. César Cui's "Musique en Russie", in the Paris *Revue et Gazette Musicale.* French.
1885. Wilhelm Tappert. Descriptive commentary on "Anton Rubinstein's Cyklus von Klaviervorträgen". German, and translated passim.
1886. Boukhovtsev's work on Rubinstein's use of the pedal. Russian.
1886. V. S. Baskine. Life of Rubinstein. Moscow. Russian.
1887. Bernhard Vogel. "Biographischer Abriß, nebst Charakteristik seiner Werke". Leipzig (Max Hesse's Musik-Heroen).

At the Artistic Jubilee held at Petersburg, 30th November, 1889:—

1889. October. Rubinstein's Autobiography from birth till 1889. Edited by Michael Ivánovitch Semevsky; see text above. Petersburg. Russian.
1889. Katalog der im Druck erschienenen Compositionen von Anton Rubinstein. Jubiläums-Ausgabe. Erschienen zur Feier des 50jährigen Künstler-Jubiläums von Anton Rubinstein am 30. November 1889. Leipzig (Bartholf Senff). German.
1889. R. Lissowski. Life. Petersburg. Russian.
1889. Swerjev. Life. Moscow. Russian.
1889. December. Alexander McArthur. Life. Edinburgh. English.

After the Jubilee:—

1890. Aline P. Delano's translation of the Russian Autobiography. Cambridge, U.S.A., and London (Sampson Low). English.
1891. Review of the same in *Musical Times* of February, page 105. English.
1891. Conversation on Music and its Masters, by Rubinstein. See text above. Moscow. Russian.
1891. Mrs. John P. Morgan's Translation of ditto. London (Augener). English.
1892. Eugen Zabel. Ein Künstlerleben. Leipzig (Bartholf Senff). German.
1892. Rubinstein's Recollections of fifty years. Russian; and German by Ed. Kretzschmann.

Posthumous:—

1894. Joseph Bennett. Memoir in *Musical Times*, November. English.
1895. Albert Soubies. La vie de Anton Rubinstein. Paris. French.
1895. J. Rodenberg. Meine Erinnerungen an Anton Rubinstein. German.
1895. E. Halpérine-Kaminsky. Life, with bibliography to date. In *Revue Encyclopédique* of 15th July. Paris. French.
1895. Iván Martinovi. Episode de la vie de Rubinstein. Paris. French.
1897. Rubinstein's Gedanken-Korb. Leipzig. German.

1900. Cuthbert H. Cronk. The works of Anton Rubinstein. Tunbridge Wells. English.
1901. Michel Delines. Pensées et Aphorismes d'Antoine Rubinstein. Being translation of the Gedanken-Korb. French.
1904. Sandra Drouker. Erinnerungen an Anton Rubinstein. See text above. Leipzig (Senff). German.
1907. Nicholas Findeisen. Life, with twenty portraits. See text above. Moscow. Russian.
1911. La Mara. Eine Charakteristik des Menschen und Künstlers. Leipzig (Breitkopf and Härtel). German.

Cyclopædia notices:—

Brockhaus, Fétis, Grove (1887 and 1908), Meyer, New International, Riemann.

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.
English Editor: Dr. Charles Maclean.

Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im Instrumentalkonzert.

Von

Heinrich Knödt.

(Aus dem musikhistorischen Institut der k. k. Universität Wien.)

Einleitung.

Die Bezeichnung *Kadenx* bedeutete anfangs dasselbe wie *Clausula*; sie ist italienischer Herkunft[1]) und kam zu Beginn des 16. Jahrh. in Gebrauch. Als Terminus gewiß markanter und zweckdienlicher[2]) als *Clausula*, hat sie diesen Ausdruck in der Folge gänzlich verdrängt.

Bereits Pietro Aron gebraucht die erstere Bezeichnung konsequent im 18. Kapitel des 2. Buches seines »Toscanello« (1523), das er den Schlüssen, *Terminationi*, *Cadenxe ordinate*, widmet. Von dieser Zeit an nehmen die italienischen Theoretiker den Terminus auf, und wir finden ihn in allen ihren einschlägigen Werken wieder, während gleichzeitige und um Jahrzehnte später lebende Theoretiker anderer Nationen (z. B. Bermudo, Sancta Maria, Ortiz, Finck u. a.) die Bezeichnung noch nicht verwenden.

Von Italien aus erhält der Terminus auch seine große Verbreitung und seine erste Umdeutung.

Schon Ganassi (»Fontegara« 1535) verwendet die Bezeichnung *Chadenxia* in Anbetracht der über den schlußbildenden Schritten angebrachten Verzierungen. Zarlino (»Istitutioni harmoniche« 1558) nennt zweistimmige Schlüsse mit der Quint *cadenze impropriamente*, seltene Schlußwendungen *Cadenxe stravaganti* oder *fuggir la Cadenza*.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. erscheint der Terminus bereits in gewissem Sinne losgelöst von seiner ursprünglichen Bedeutung. Ich verweise auf den Titel des bekannten Bassano'schen Werkes: »Ricercate, Passaggie e Cadentie per potersi essercitar nel diminuir . . .« (1585).

Die Passaggien und andere Auszierungen, die besonders bei Kadenzbildungen in ausgiebigem Maße Verwendung fanden, bezeichnete man am Ende selbst mit »Kadenzen«.

Die neue Bedeutung des Ausdrucks verbreitete sich rasch, vgl. M. Praetorius, *Synt. mus. tom.* III, p. 4:

> »Wie dann ein vornehmer Musicus in Italia, Ludovicus Viadana seine Cantiones uff die newe von ihm erfundene Art gerichtet, Conzert intituliert und in der vorgesetzten Praefation dies angedeutet: Daß er gar fleißig dahin gesehen, damit nicht gar zu viel Pausen inserieret wurden, besonders, daß diese Concerte mehr Lieblichkeit Cadentien und Passaggien in sich hätten«.

---

1) Die lateinische Form *Cadentia* ist eine spätere Ableitung von dem italienischen Worte *Cadenxa*.

2) *Cadere* = fallen, bezüglich der fallenden Schritte bei der Schlußbildung.

Da M. Praetorius den Terminus in seinem Sachregister wohl anführt, auf seine Doppelbedeutung aber nirgends eingeht, darf man annehmen, daß diese um jene Zeit (1619) auch schon in Deutschland als bekannt vorausgesetzt wurde.

Den Ursprung und die erste Ausgestaltung verzierter Kadenzbildungen müssen wir jedenfalls in der Diminution suchen, die innere Ursache in dem Bestreben, die Schlüsse zu befestigen. Aufschlüsse über die Behandlung des dabei verwendeten spiel-, bzw. gesangstechnischen Materials erhalten wir durch die Diminutionsregeln in den einschlägigen Werken des 16. und 17. Jahrh. Als erstes ausführliches Werk dieser Art erscheint die oben erwähnte Flötenschule Silvestro Ganassi's (1535), ferner seine »Regola rubertina« (1542/43), ein ähnliches Werk für die Viola und Kontrabaßviola. Es ist bemerkenswert, daß diese Werke für Instrumente bestimmt sind.

Auf den Streit, ob die Priorität in bezug auf das gesamte Diminutions-, bzw. Verzierungswesen dem Gesange oder den Instrumenten zuzuerkennen sei, soll hier nicht näher eingegangen werden. Immerhin ist es von Interesse, daß schon das beginnende 17. Jahrh. dieser Frage kritisch gegenübersteht; so stimmen z. B. Caccini (»Nuove musiche«. 1601) und Durante (Vorrede zu den »Arie devote« 1608) darin überein, daß die ältesten, ihnen überkommenen Passaggien instrumentaler Natur und mehr für das Instrument, als für die menschliche Stimme geeignet seien. In den Gesangsschulen der Giov. Bassano, Zacconi, Bovicelli u. a. tritt das deutliche Bestreben hervor, die Errungenschaften auf spieltechnischem Gebiete gesanglich umzuwerten, für die Kehle des Sängers einzurichten[1]). Manches Ornament, dessen instrumentaler Ursprung ohne Zweifel ist, geht dabei auf das Gesangliche über, z. B. das *groppo*.

In diesem Zusammenhange ergibt sich nun die Frage: Kann man die Kadenz überhaupt den Verzierungen zuzählen und inwieweit? Ferner: Welcher Wesensunterschied besteht zwischen dem Begriff einer Kadenz und einer Fermate?

Eine einheitliche Behandlung der gesamten (vokalen und instrumentalen) Ornamentik hätte wohl längst zu der Erkenntnis geführt, daß die Kadenz nur in beschränktem Sinne mit dem Wesen der Verzierung an sich zusammenhängt — nämlich in Anbetracht gewisser spiel-, bzw. gesangstechnischer Momente. Was ihr wesentlich ist, will aber von formalen Gesichtspunkten betrachtet werden. Dies wurde bisher übersehen; und so lassen diejenigen, welche sich mit der Form als solcher beschäftigen, das Kadenzproblem unberücksichtigt oder tun es kurz ab, während eine Geschichte der Ornamentik naturgemäß einen so starken Formfaktor nicht erschöpfen kann. Hier liegt der kleinere Fehler; wichtig ist vor allem die Frage, wie sich die Kadenz dem Gesamtorganismus gegenüber verhält und wie sie auf diesen selbst wieder Einfluß gewinnt. Die fortschreitende Entwicklung der Formen, welche diese Gebilde ausbaute und festigte, mit dem Organismus in immer engeren Zusammenhang brachte, um sie am Ende förmlich zu inkorporieren, gibt die Antwort darauf. Es muß einleuchten, daß die Verzierungen auch in ihrer Gesamtheit in keiner mehr als spiel-, bzw. gesangstechnischen Beziehung zur Kadenz stehen, sonst aber bloße Manieren bleiben. Eine ersprießliche Behandlung unseres Gegenstandes muß eben das Formmoment in den Vordergrund stellen.

Was weiter den Unterschied zwischen Kadenz und Fermate anbetrifft, so zeigt die fortgesetzte Verwechslung dieser beiden Begriffe, wie unsicher man auf diesem Gebiete ist. Das ist insofern verwunderlich, als schon die Zeit nach dem ersten Auftreten der sogenannten »Aufgehaltenen Kadenzen« die beiden Erscheinungen auseinanderhält und die bedeutendsten Schriftsteller jener Zeit (Tosi, C. Ph. E. Bach, Quantz u. a.) in ihren Werken eine Scheidung derselben vornehmen und sie in gesonderten, oft recht umfangreichen Abschnitten behandeln. Allerdings gehen sie dabei auf die grundlegenden Unterschiede nicht näher ein und heben äußere Gesichtspunkte zu stark hervor.

---

1) Vgl. H. Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik.

Wir wollen die Stellung der »Kadenz« nun dahin festlegen, daß sie dem Ganzen gegenüber organisch bedingt ist, wobei sich noch ein zweites, ebenso wichtiges Verhältnis in Anbetracht auf die schlußbildenden Schritte der Kadenz im ursprünglichen Sinne ergibt. Fermaten hingegen sind in keiner Weise an ein formales Moment gebunden; sie können auch an einer beliebigen Stelle innerhalb des Stückes, »wo es gerade der Ausdruck erheischt«, vorkommen und wurden auch in diesem Sinne zuerst von den Sängern an geeigneten Stellen angebracht; daß sie des öfteren auch bei den Schlüssen erscheinen, hat zur Verwirrung beigetragen.

Als Unterschiede hat man u. a. die größere Ausdehnung der Kadenzen angeführt, ferner eine wesentliche Unterscheidung darin erblicken wollen, daß Fermaten sich hauptsächlich in der beregten Harmonie oder nur vorübergehend in nächstverwandten bewegen[1]). Nun gibt es aber einerseits lange Fermaten und kurze Kadenzen, anderseits Kadenzen, die eine Harmonie nicht verlassen, dagegen Fermaten, die sehr stark ausweichen; deshalb erweisen sich solche Unterschiede als unstichhaltig.

Die großen eingeschobenen Kadenzen haben mit den »Verzierungen« auch in spieltechnischer Hinsicht nichts Wesentliches mehr gemein, da sie ihr Material von den sogenannten freien Instrumentalformen, wie Toccata, Praeludium u. a. herleiten; es ist auch eine wirkliche Wesenverwandtschaft zwischen der eigentlichen Instrumentalkadenz und den angeführten freien Formen nachweisbar. Weitere klärende Tatsachen wird ein Vergleich zwischen gesungener und instrumentaler Kadenz ergeben.

I.

a) Die Gesangskadenzen bis zu Beginn des 18. Jahrh.

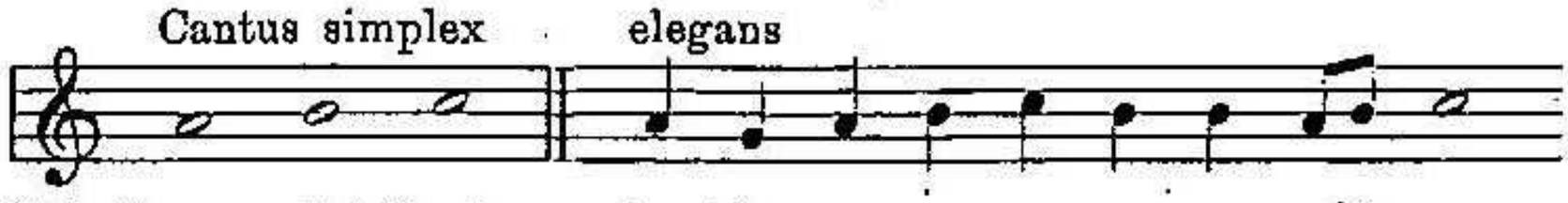
Die Gepflogenheit, die Schlüsse zu verzieren, müssen wir, wie bereits angedeutet wurde, in die erste Zeit des Auftretens der Diminution verlegen[2]). Die Auszierungen bewegten sich vorerst um den Finalton selbst. Im Verlaufe des 15. Jahrh. gelangte man durch Ausdehnung der Diminuierung auf die der abschließenden Longa oder Maxima vorhergehenden Töne der Klausel zu gewissen stereotypen Verzierungsformen, welche die gesamte Finalkadenz umfaßten, wobei diese als harmonisches Gerüst die kunstvolle Anlage stützte. Wir wissen von Josquin nicht nur, daß er diese bereits ausgebildete Form in seinen Werken anwendete, sondern diese Art von Kadenzbildungen nach dem Schema, daß der Grundform gleichsam variierend die verzierten Formen folgten, auch praktisch seine Schüler lehrte[3]). Die ersten Diminutionsschulen räumen dieser Art von verzierten Kadenzen bereits einen hervorragenden Platz ein[4]).

---

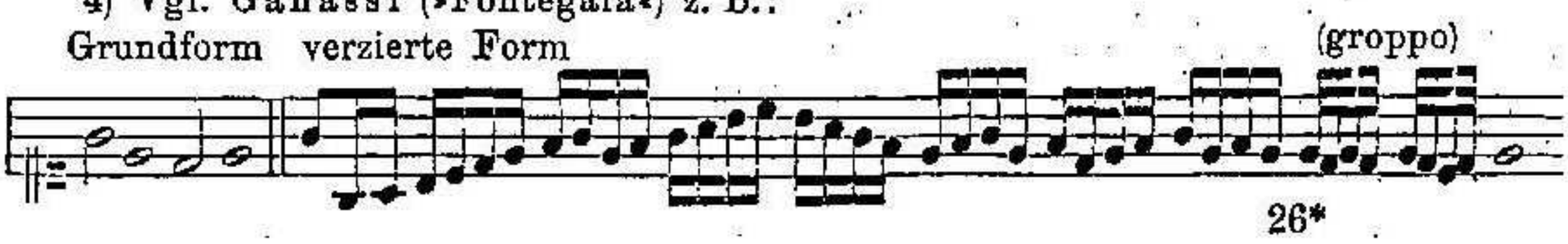
1) Agricola, Hiller, vgl. H. Goldschmidt, a. a. O. S. 150.

2) Der Usus als solcher hat schon im gregorianischen Gesang bestanden; im folgenden sollen nur die Kadenzbildungen seit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit und der Möglichkeit einer harmonischen Grundlage behandelt werden.

3) Vgl. Adrian Petit Coclicus »Compendium Musices Descriptum« (Nürnberg 1552): *Haec est prima clausula quam Josquinus docuit suos*:



4) Vgl. Ganassi (»Fontegara«) z. B.:



Die Kadenz galt als geeignetster Ort, Verzierungen anzubringen. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. ist man bestrebt, durch die Ausgestaltung der Kadenzen das ganze Stück von Fiorituren zu entlasten, eine Erscheinung, die sich in der Folge auf die Kadenz über einer Corona in gesteigertem Maße überträgt.

Eine erhöhte Bedeutung erlangte die Kadenz weiter dadurch, daß ihr die Aufgabe zufiel, den Hauptgedanken des Textes besonders hervorzuheben — das erste Moment der Steigerung bei Schlußbildungen. Dies gilt in erster Linie für den Sologesang in der Kantate und Oper, Kunstgattungen, die auch im Verlaufe des 17. Jahrh. und bis ins 18. Jahrh. die Domäne für die weitere Entwicklung des Kadenzwesens blieben. Diese Kadenzen sind sämtlich an den Takt gebunden und meist vom Komponisten ausgeschrieben. Die Sänger brachten aber, wenn ihnen die gesetzten Fiorituren nicht lagen, ohne Bedenken ihre eigenen an; daran nahm niemand Anstoß; es war eben eine der damaligen Kunstübung ganz entsprechende Erscheinung. Übrigens ging man über den »Atemzug« nicht hinaus[1]).

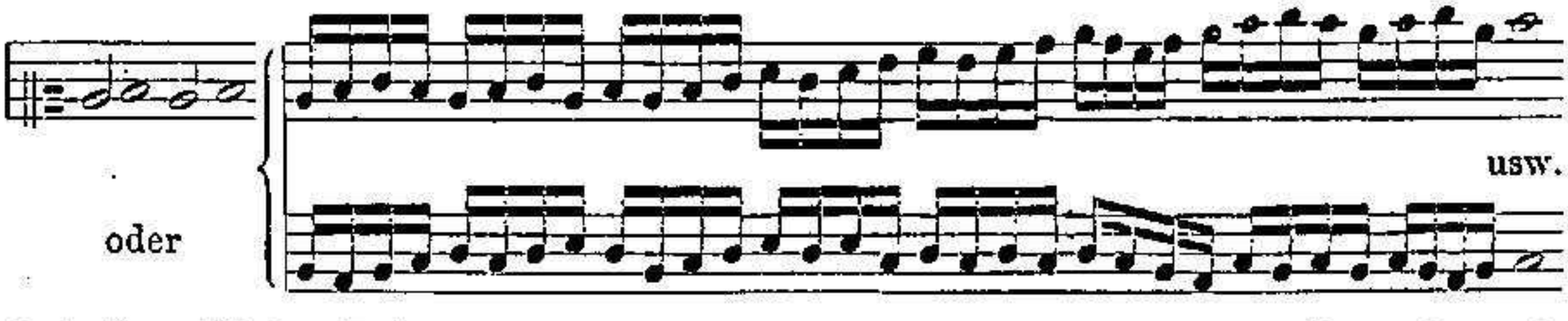
Goldschmidt[2]) unterscheidet in den Kantaten von Carissimi und Luigi Rossi zwei Haupttypen von Kadenzen, die er in ihren Ansätzen schon früher nachweist:

1. Eine mehr oder weniger ausgesponnene Melismatik nach erfolgtem Ganz- oder Halbschluß; entweder werden dann
   a) die Textworte dabei wiederholt und zwischen ihnen und dem vorangegangenen Schluß eine kolorierte Wendung eingeschoben, oder
   b) diese wird dem letzten Textworte selbst unterlegt.
2. Die freien, vom Takte emanzipierten Kadenzen auf dem Quartsextakkord der Finalklausel.

Diese gewinnen aber erst viel später größere Bedeutung.
Goldschmidt bemerkt bezüglich des ersten Kadenztypus:

»Diese Bildungen sind von Interesse, weil sie später in Kantate und Oper zu einer selten fehlenden Erweiterung des Aricnsatzes führen. Sie werden allmählich länger und wachsen schließlich zu einer Coda aus« ...

Ich habe oben erwähnt, daß alle diese Bildungen an den Takt gebunden waren; so hielten es wenigstens die Theorie und die Gesangsschulen. Die



Auf diese Weise Kadenzbildungen zu demonstrieren pflegen nach Ganassi sämtliche Diminutionsschulen des 16. Jahrh. So z. B. Diego Ortiz in seinem »Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros generos depuntos en la Musica de Violones« ... (1553), welcher unter den Notenbeispielen des 1. Buches die Kadenzen (Clausulas) in allen Oktavengattungen bringt — erst einfach, dann in verzierter Form. (S. den Neudruck des Werkes von M. Schneider in den »Veröffentlichungen der Ortsgruppe Berlin der IMG.«, Berlin, Liepmannssohn.) Ebenso geht Coclicus in dem oben erwähnten Werk vor, Hermann Finck (»Practica Musica«, 1556) usw.

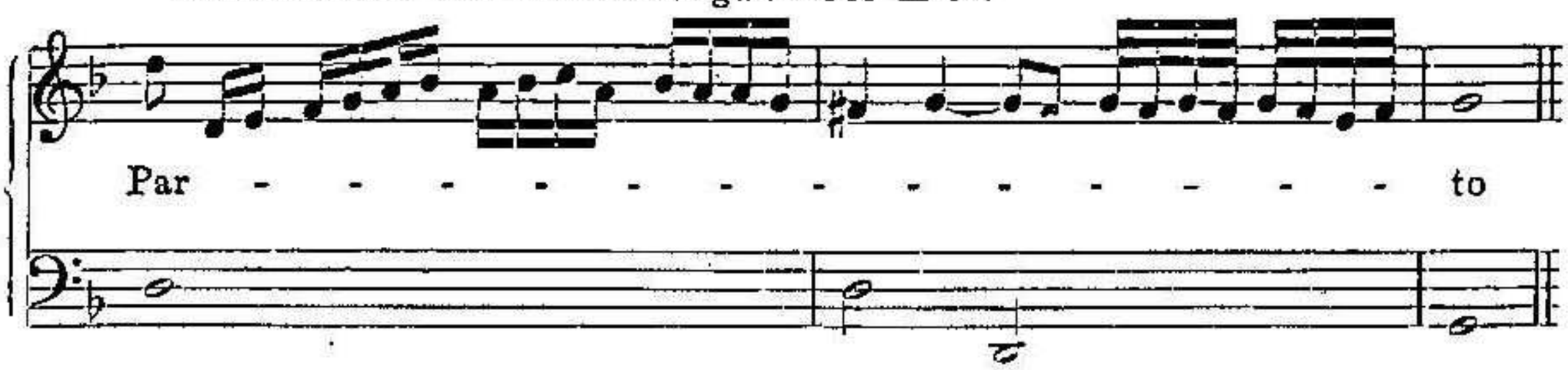
1) Vgl. Kuhn, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik. Beiheft VII der Publ. der IMG.

2) a. a. O.

Praxis aber umging diese Vorschrift, indem sie die letzten Harmonien bei der Schlußbildung, insbesondere die Dominante vor der abschließenden Tonika immer mehr dehnte, wodurch naturgemäß die so streng an den Takt gebundenen Kadenzen im Laufe der Zeit eine ganz beträchtliche Ausdehnung erhielten. Der Schein wurde jedoch bis zu Anfang des 18. Jahrh. gewahrt. Erst die Instrumentalkadenzen emanzipieren sich vollständig vom Takte, eine Erscheinung, welche füglich der Eigenart des Instrumentes entsprungen ist.

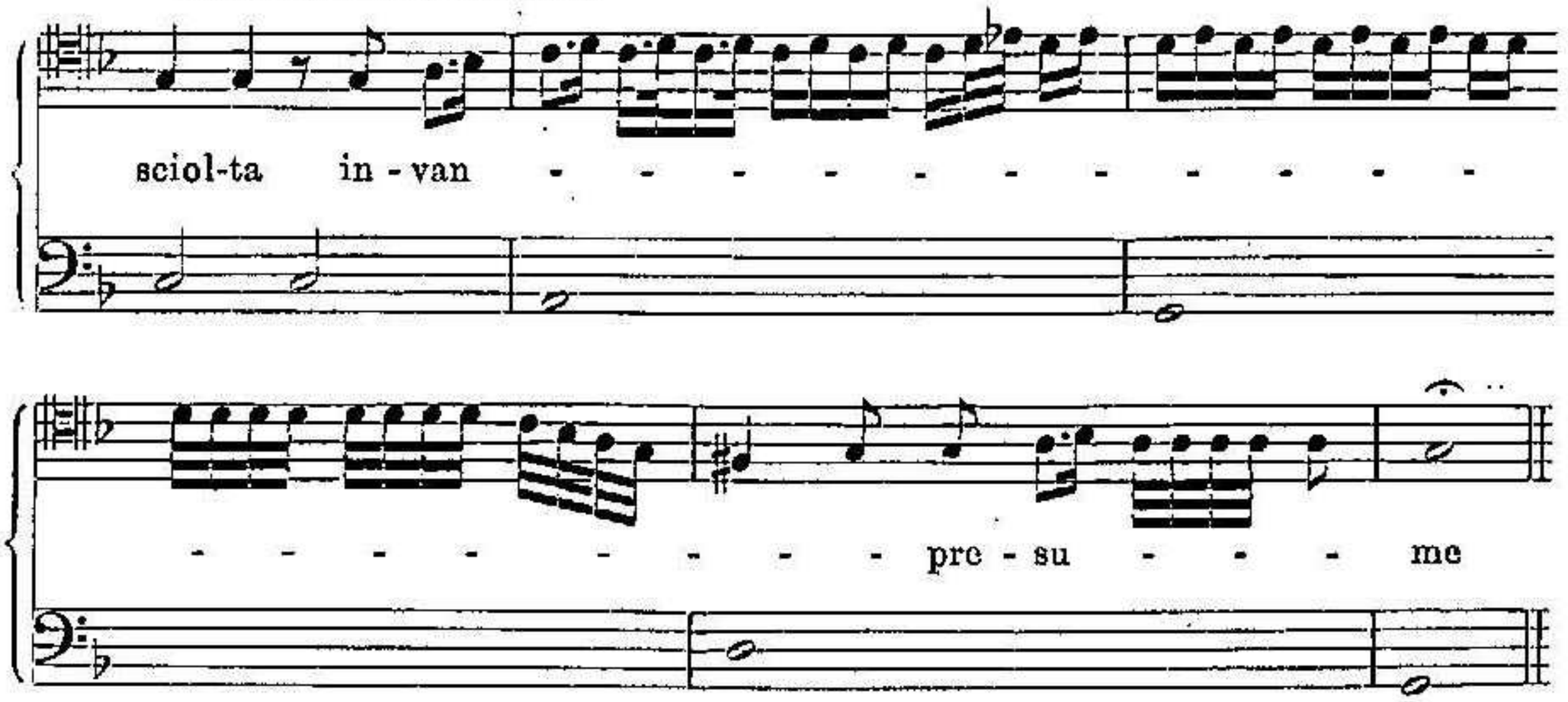
Was die Harmonieschritte innerhalb der Kadenz betrifft, so können wir an der Wende vom 16. zum 17. Jahrh. bestimmte Normen noch nicht feststellen. Die Kirchentöne wirken noch zu sehr nach und beeinflussen in ihrem Sinne die nach der Moderne strebende Harmonie, so daß uns die Harmonieschritte innerhalb der Kadenz in ihrer logischen Folge unsicher und schwankend erscheinen. Wohl wenden einzelne Komponisten, so z. B. Caccini als einer der ersten, dominantische Kadenzbildungen mit einiger Konsequenz an, z. B.:

Schlußkadenz aus dem Madrigal: »Cor mio«.



doch überwiegen nach unserem Empfinden harmonisch unklar gefaßte Kadenzbildungen wie diese:

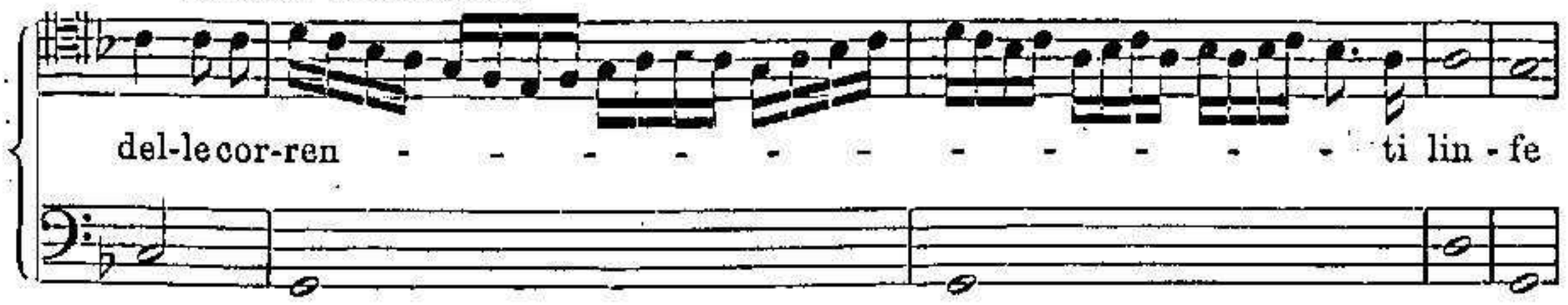
Monteverdi »Orfeo«.



Die Folge der Schritte innerhalb dieser Finalkadenz ist der folgenden Schlußbildung aus Caccini's *Euridice* ähnlich, in welcher Oper diese Schlußformel — Quartsprung zur Tonika hinab — Ruhen auf derselben — Sprung zur Quinte hinauf — stereotyp auftritt[1]):

1) Aufeinanderfolge von plagaler und authentischer Kadenz.

Caccini »Euridice«.



Die wichtige Stellung der Dominante in der Kadenz des Gesamtorganismus ist eben noch nicht befestigt; deswegen dringt die dominantische Schlußkadenz als Prinzip noch lange nicht durch. Die Beispiele bleiben mehr oder weniger vereinzelt.

Aus den Kadenzbildungen jener Zeit hebt sich noch mit ziemlicher Deutlichkeit eine Gruppe heraus, die wir als tonische Kadenzen bezeichnen können, da die Kadenzierung durch Ausdehnung der letzten Tonika bzw. des abschließenden Tones selbst entsteht, worüber dann die Auszierungen angebracht werden.

Die Fortschritte in der Herausbildung der Formen wirken natürlicherweise klärend auf die Kadenzbildungen zurück; insbesondere die dezise Entwicklung der Arienform, die ja als gestaltender Faktor bis in die neuere Zeit nachgewirkt hat.

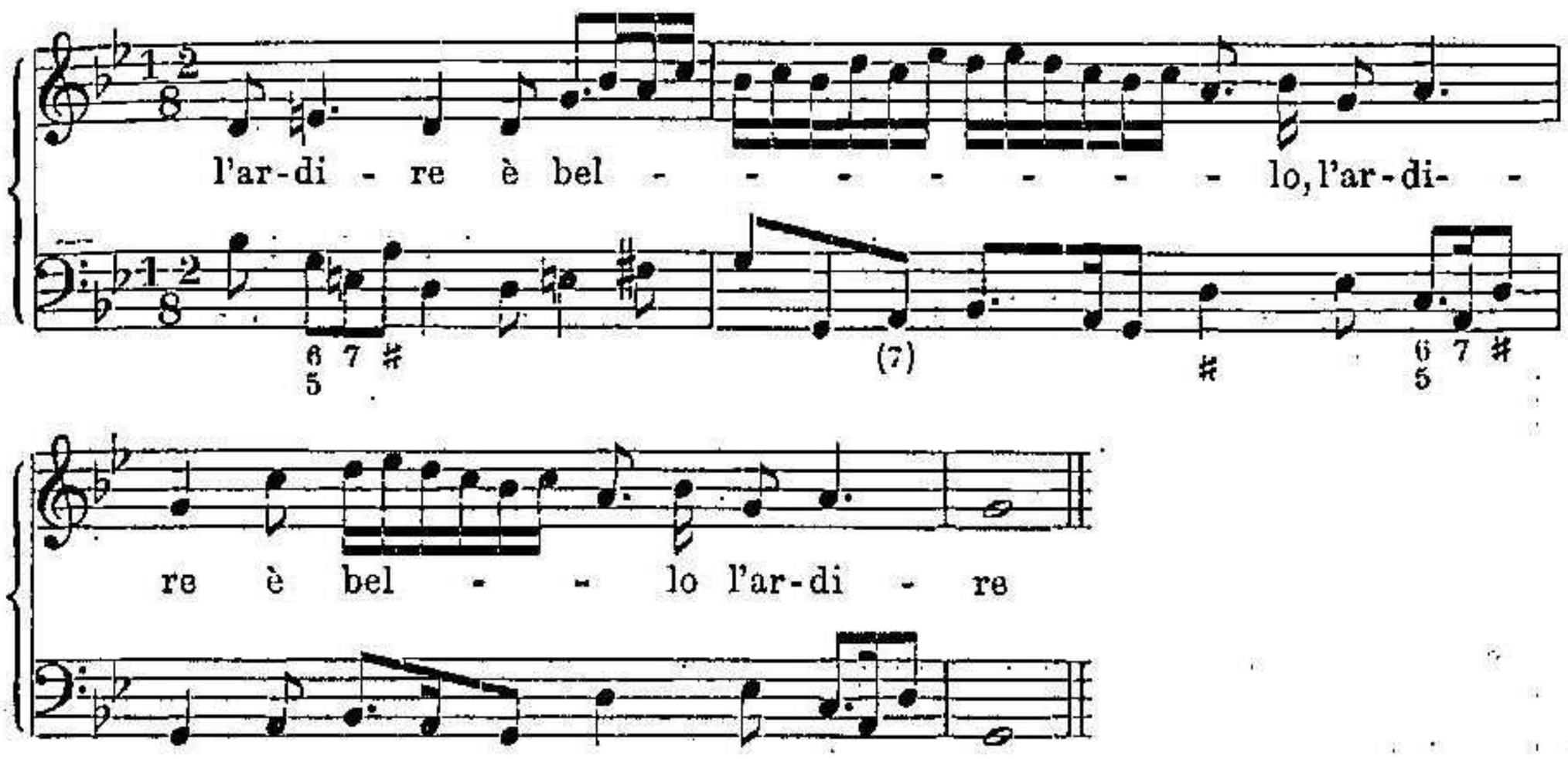
Wir können bis jetzt immerhin einen fortschreitenden Entwicklungsgang der Kadenz feststellen: Aus der Kadenzierung im mehrstimmigen Satze, charakterisiert durch die länger gehaltene Finalis (Longa, Maxima) in einer oder mehreren Stimmen, während sich die andern bis zum Schlusse lebhafter bewegen (diminuieren), läßt sich die tonische Kadenz im Sologesang direkt ableiten; die gehaltenen Töne gehen dabei auf das Instrument über. Und zwar entstehen durch die Anlage des Textes bedingt, zwei Formen: die erste, bei welcher der Ganzschluß nur einmal erfolgt, wobei die ganze kadenzierte Ausschmückung vorausgeht (meist auf dem letzten Textworte allein liegend), die zweite, bei welcher ein Ganzschluß erfolgt, hierauf eine mehr oder weniger ausgedehnte melismatische Wendung zu einem zweiten Ganzschluß führt. Es erfolgt dabei meist eine Wiederholung der letzten Textworte auf dem zweiten Ganzschluß.

Die Einführung eines Halbschlusses an Stelle des ersten Ganzschlusses, ferner die Anwendung von »dominantischen« Kadenzen bedeuten bereits eine feinere Differenzierung, welche, auf eine gesteigerte Wirkung abzielend, weit organischer erscheint. Im ersten Falle stellen die beiden abschließenden Gruppen nicht ein bloßes Nebeneinander dar, sondern die zweite geht logisch aus der ersten hervor. Im zweiten Falle bereitet die gehaltene Dominante in ähnlicher Weise den Eintritt der abschließenden Tonika wirksam vor.

Die bisher angeführten Arten von Kadenzbildungen nehmen wohl zum größten Teil äußere Mittel zu hilfe (Ausdehnung der letzten Tonika, bzw. Dominante, gewisse, schon typisch gewordene Verzierungsformen wie Triller, groppo usw.).

Der große harmonische Fortschritt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. zeitigt aber einen Kadenztypus, der für die Folge von größter Bedeutung ist: es sind dies jene Kadenzen, deren harmonische Struktur logisch aus der Kadenz des Gesamtorganismus herauswächst und bei welchen die melodischen

Auszierungen der Zeichnung des Basses folgen. Gerade diese Kadenzbildungen haben die Herausbildung und innere Ausgestaltung der »Coda« am meisten gefördert. Übrigens erscheinen sie in ihren Auszierungen am gebundensten, diese bilden dabei gleichsam das Unwesentliche; hier sind die Beziehungen zur Harmonie, bzw. zur harmonischen Kadenz am stärksten erkennbar. Die Folge der Harmonien innerhalb der Finalkadenz wird stereotyp und geht in den Gesamtorganismus über. Als Beispiel für diesen Typus sei eine Kadenz aus der Kantate »E bello ardire« von Carissimi angeführt:



Ansätze zu dieser Art von Kadenzen finden sich schon in den ersten Dezennien des 17. Jahrh. Doch konnte erst die Herausbildung der tonalen Harmonie diese Gebilde festigen und im Rahmen des Ganzen logisch ausgestalten.

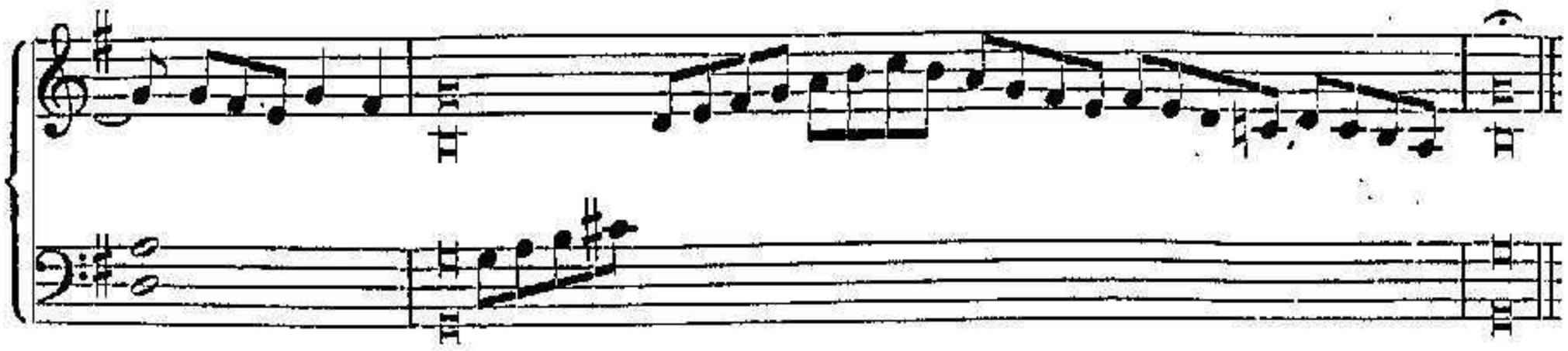
In diese Zeit fällt auch die formale Emanzipation der Instrumentalmusik von vokalem Einfluß, und es beginnt eine Epoche starker Rück- bzw. Wechselwirkung.

b) Die der gesungenen nachgebildete Instrumentalkadenz.

Wir haben oben die Wichtigkeit, die bloße Verzierung von ihrer formalen Anwendung zu unterscheiden, hervorgehoben, was ja besonders für die Kadenzbildung von Bedeutung ist.

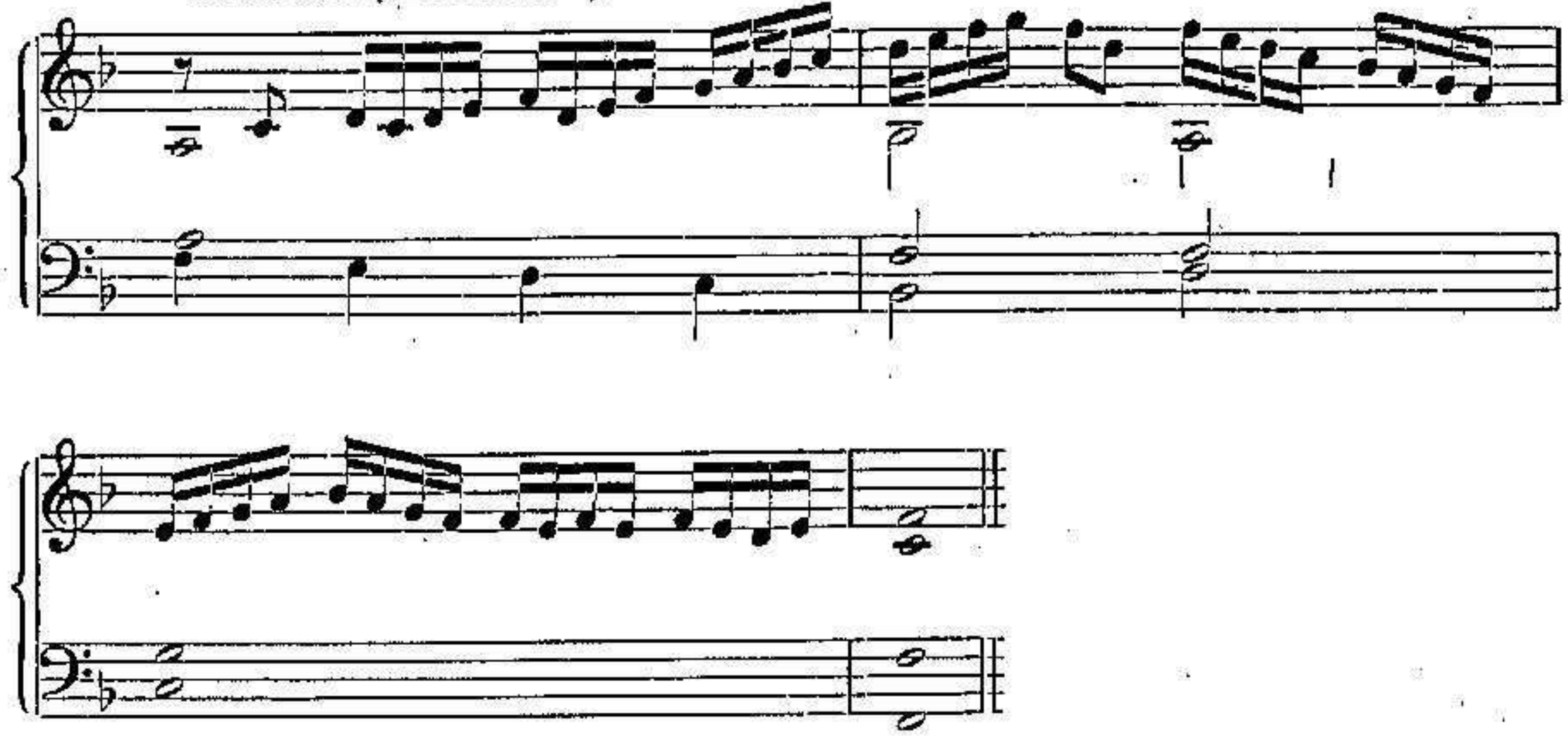
Die erste Anwendung, die weitere Ausgestaltung und präzise Festlegung fast sämtlicher Kadenzbildungen vollzog sich auf dem Boden der Vokalmusik. Daß Triller und Groppo nicht nur als bloße Verzierungen, sondern auch als schlußbildende Faktoren zuerst in Instrumentalwerken Anwendung finden, ändert an der Tatsache nur unwesentlich.

Die ersten instrumentalen Kadenzbildungen sind im Aufbau wesentlich den »gesungenen« nachgebildet, lassen sogar oft den Typus erkennen, dem sie nachgeahmt sind. In Hans Newsidler's »Newgeordent künstlich Lautenbuch« (Nürnberg, 1536) finden sich Kadenzen, welche der ersten Form der Schlußbildung im Sologesang (zweimaliger Ganzschluß mit eingeschobener melismatischer Wendung) nachgebildet sind, z. B. die folgende aus dem öfters zitierten Liede: »Ich klag den tag und alle stundt«:

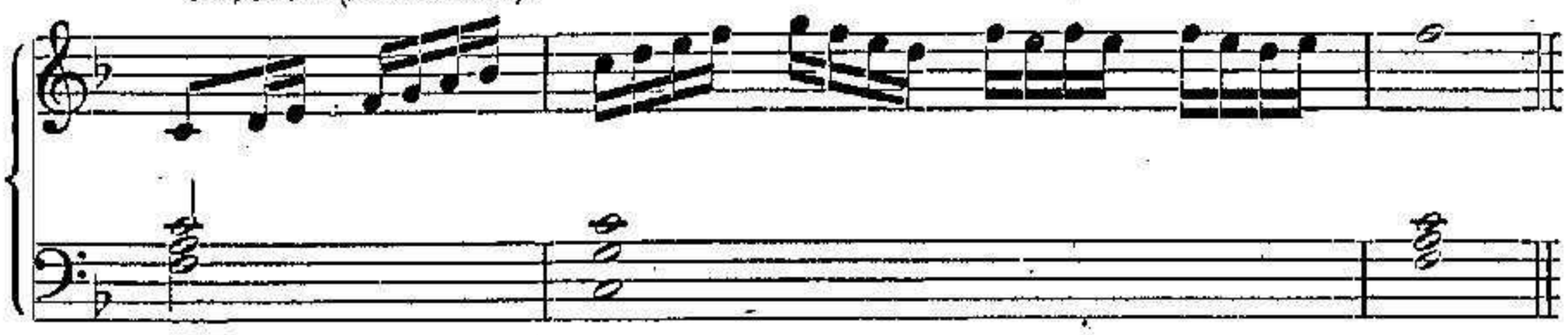


Kadenzen, in der Art der gehaltenen Dominante, worüber die Auszierungen angebracht werden, zeigen die beiden folgenden Bildungen:

Cabezón (Interludium).



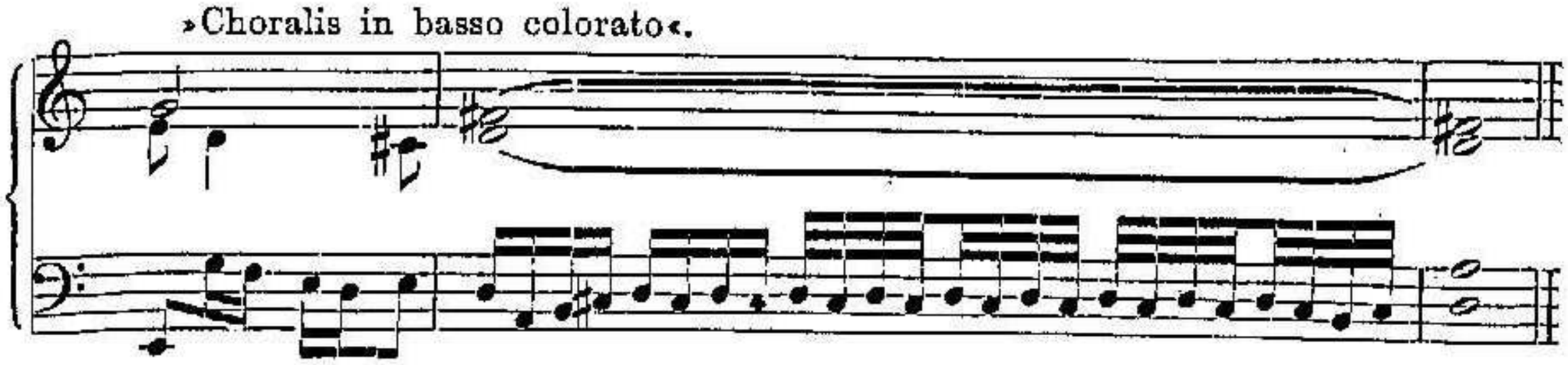
Cabezón (Fabordón).



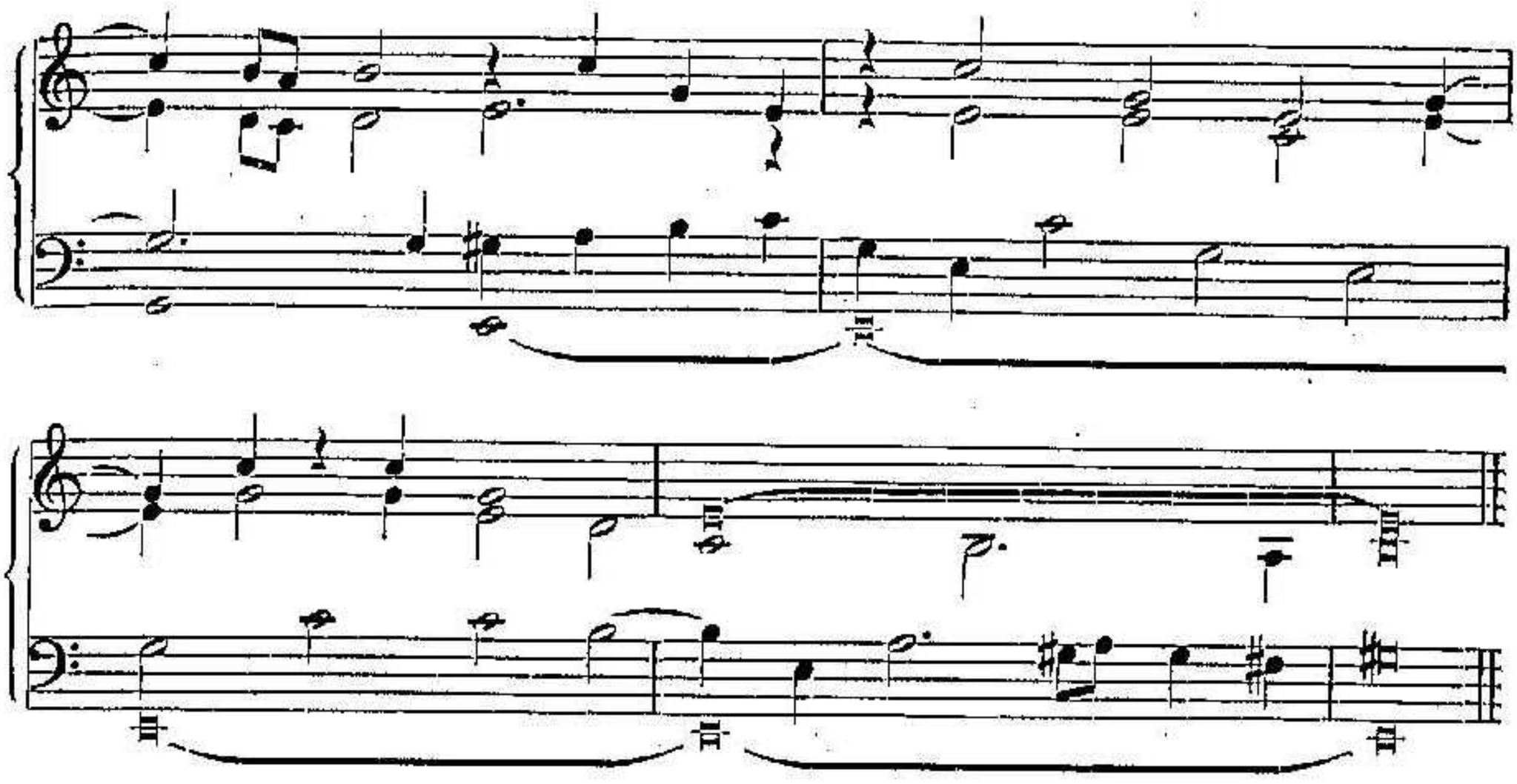
welche bei Cabezón in mannigfacher Weise angewendet werden und harmonisch weiter fortgeschritten erscheinen. Das kann uns aber über die im allgemeinen noch recht äußerliche Natur der Kadenzbildungen im 16. und noch zu Beginn des 17. Jahrh. nicht hinwegtäuschen. Es ist die Erkenntnis eben noch nicht durchgedrungen, daß diese Bildungen erst auf eine entsprechende harmonische Basis gestellt werden müssen, um eine tatsächliche, bzw. organisch begründete abschließende Wirkung entstehen lassen zu können.

Folgende zwei Beispiele aus Scheidt's »Tabulatura nova« (1624) zeigen das Kadenzieren auf dem Finalton selbst (Grundtypus):

»Choralis in basso colorato«.



Archaisierend, die erste Form gesungener Kadenzbildungen im mehrstimmigen Satze nachbildend ist die folgende:



Diese beiden Beispiele veranschaulichen übrigens in trefflicher Weise die aus der Natur des Instrumentes und aus jener der Singstimme hervorgehenden charakteristischen Unterschiede zwischen gesungenen und instrumentalen Kadenzbildungen.

In bezug auf den Aufbau stehen auch die andern Kadenzbildungen in den Instrumentalwerken jener Zeit noch sämtlich auf dem Boden der gesungenen Kadenz. Besonders klar tritt dies bei den Sonaten für die Solovioline aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh. hervor.

A. Schering urteilt unrichtig, wenn er »die auf dem Orgelpunkte der Dominante ruhende effektvolle Schlußkadenz, welche dem Prinzipe nach sogar schon M. Uccelini kennt«, in direkten Zusammenhang mit den sogenannten »eingeschobenen Kadenzen« bringt[1]). Daß diese Gebilde in bezug auf Technik von einer schon sehr fortgeschrittenen instrumentalen Selbständigkeit Zeugnis geben, darf uns über die Art ihrer Herkunft und das Wesentliche, was Aufbau und Anlage betrifft, nicht hinwegtäuschen; diesbezüglich erscheinen sie den Gesangskadenzen jener Zeit vollständig nachgebildet. Es ist ferner klar, daß sich aus derartigen Bildungen nicht die großen eingeschobenen Konzertkadenzen entwickeln konnten, die etwa ein halbes Jahrhundert später — in gewissem Sinne fast unvermittelt — im Instrumentalkonzert auftauchen.

1) Geschichte des Instrumentalkonzerts, vgl. Beispiel S. 111.

Diese stehen ganz auf instrumentaler Grundlage; die Untersuchungen über den Ursprung und die Entwicklung dieser Kadenzen bedingen ein näheres Eingehen auf die einschlägigen Instrumentalformen.

II.

Über freie Formen. Vorformen der Konzertkadenz.

Bereits in der Einleitung wurde erwähnt, daß die eingeschobene Kadenz im Instrumentalkonzert ihr spieltechnisches Material und auch die in Betracht kommenden formbildenden Elemente von den freier gestalteten Gebilden, wie Tokkata, Präludium, Fantasia[1]) usw., herleitet und nach Anlage und Entwicklung vollständig auf instrumentaler Grundlage steht.

Über das »Fantasieren« äußert sich bereits Virdung (Mus. get. Fol. D IV), indem er nähere Anleitungen in seinem nächsten, oft erwähnten Werke zu geben verspricht, das bekanntlich niemals erschienen ist:

»Aber den Contrapunkt zu lernen und ad placitum zu spielen uff kor, gesang oder sunst, das will ich in dem andern buch für geben«.

Die ersten Anleitungen dazu geben die Spanier J. Bermudo und Sancta Maria. Jener in der »Declaracion de instrumentos musicales« (Ossuna 1555), worin er dem Vihuela- und Orgelspieler den Rat erteilt, von der »Fantasia abzustehen, bevor er nicht die Aufgaben seiner Meister genau studiert, sich die genaue Kenntnis möglichst vieler Kompositionen erworben habe« usw.[2]); dieser in seiner »Arte de tañer fantasia« (Valladolid 1565) bei den Ausführungen über die Fantasia (II. Buch, Kap. 51). Sancta Maria bezeichnet das freie Fantasieren als den zu erreichenden Gipfelpunkt, den nur der vollkommene Techniker und Kontrapunktiker erklimmen könne[3]).

Aus den Worten der beiden Spanier geht deutlich hervor, daß es ihnen zum größten Teil um die Anwendung aller künstlerischen Mittel zum Zwecke der Erreichung einer gewissen Einheitlichkeit, im Gegensatze zu der herrschenden Unsicherheit in bezug auf das formale Moment zu tun ist. Diese Bestrebungen sind auch — die Bezeichnung »Freies Fantasieren« mag uns dann immerhin paradox anmuten — für die Formbildung großenteils positiv zu nennen.

Die Tokkaten, Präludien und andere freier gehaltene Tonstücke des beginnenden 17. Jahrh. zeigen noch eine starke Gebundenheit unserer heutigen Auffassung gegenüber. Die größere Bewegungsfreiheit erlangen diese Gebilde eben erst, als sich die einzelnen Kunstformen festigen und damit das Maß für einen langsam größer werdenden Gegensatz geboten wird; insbesondere die Herausbildung der Fuge als feste Form hat den Unterschied immer schärfer hervortreten lassen, wodurch die Grenzen des freien Gestaltens stetig weiter gesteckt wurden. Dieser Prozeß hängt mit der Verselbständigung der Instrumentalmusik aufs engste zusammen.

Es ist von Interesse, einzelne Ausführungen von Tonsetzern, bzw. Schriftstellern aus dem Beginn des 17. Jahrh. bezüglich des Wesens und der Vortragsart der freier gehaltenen Formen zu hören.

---

1) Bez. dieser mit gewissen Einschränkungen.
2) Vgl. O. Kinkeldey, Orgel und Klavier im 16. Jahrh., S. 14f.
3) Die Anleitungen bewegen sich dabei wesentlich um die Transposition und, soweit davon die Rede sein kann, um die Verarbeitung von Themen und Motiven.

Gerolamo Frescobaldi schreibt (1614) über den Vortrag der Tokkaten:

»Man beginne langsam in der Art des *harpeggio* und *legato*. Bei Kadenzen halte man etwas zurück — auch wenn sie in kurzen Noten gesetzt sind — und leite das *rallentando* bei der vorhergehenden Passage ein«.

M. Praetorius (Synt. Mus. III, 23) »Über die Toccata« . . .

»*Toccata* ist also ein *Praeambulum* oder *Praeludium*, welches ein Organist wenn er erstlich auf die Orgel oder *Clavicymbalum* greifft, ehe er ein *Mutet* oder Fugen anfehet, aus seinem Kopfe vorher fantasieret, mit schlechten entzelen Griffen und Coloraturen etc. . . Einer aber hat diese, der ander eine andre Art, davon weitläufig zu tractieren allhier unnötig, und erachte mich auch zu gering, einem oder dem andern hierinnen etwas fürzuschreiben«.

Über Phantasie und Capriccio (ebendort III, 21):

»Wenn einer nach seinem eigenen *plaisier* und Gefallen eine *Fugam* zu tractieren vor sich nimmt, darinnen aber nicht lange immorieret, sondern bald in eine andere *fugam*, wie es ihm in den Sinn kömmt einfallet: Denn weil ebener maßen, wie in den rechten Fugen kein Text darunter gelegt werden darff, so ist man auch nicht an die Worte gebunden, man mache viel oder wenig, man *digrediere*, *addiere*, *detrahiere*, kehre um und wende um wie man wolle. Und kann einer in solchen Phantasien und Capriccien seine Kunst und *artificium* ebensowohl sehen lassen: sintemalen er sich alles dessen, was in der Musik *tollerabile* ist, mit Bindungen und Discordanten, *proportionibus* etc. ohne einiges Bedenken gebrauchen darf; doch daß er den *Modum* und die *Ariam* nicht gar zu sehr überschreite sondern in *terminum* bleibe« . . .

Nach diesen Äußerungen erscheinen Phantasie und Capriccio gegenüber Tokkata und Präludium im wesentlichen mehr gebunden — Praetorius erachtet sich auch nicht zu gering, hier dem Ausführenden etwas vorzuschreiben; am Ende spricht er sogar von »in *terminum*« bleiben. Diese Charakterisierung trifft aber tatsächlich zu und gilt noch sogar bis ins 18. Jahrh. Man könnte das damalige »Phantasieren« als ein Improvisieren im gebundenen Stil bezeichnen[1]). Diesbezüglich sind die Worte: »Von einer *fugam* in die andre fallen« bemerkenswert; die Freiheit dieser Gebilde ist durch einen schematisch gestaltenden Faktor noch gebunden. Wir wissen übrigens, daß die Phantasie wohl am längsten fugierte Elemente bewahrt hat, während das Capriccio eine der Vorformen der eigentlichen Fuge darstellt.

Sehen wir also die freien Gebilde im allgemeinen zu Beginn des 17. Jahrh. noch sehr durch Fesseln eingeengt, so werden sie durch die vollständige Herausbildung der instrumentalen Selbständigkeit im weiteren Verlaufe dieses Jahrh. immer freizügiger und erscheinen endlich als die charakteristischen Vertreter eines reinen, neuen Instrumentalstils. In diese Zeit fällt ja auch der große Aufschwung im Bau der Instrumente, insbesondere der Geige, die Wirksamkeit der Amati, des Stradivarius u. a.

Neben der bereits vorhandenen Literatur für Orgel und Clavicymbel bildet sich eine neue für die Streichinstrumente heraus; die Sonate für die Sologeige und die Triosonate sind hier für die Fortentwicklung der Instrumentalmusik von hoher Bedeutung. Die Herausbildung der Harmonie im modernen Sinne schreitet dabei beständig fort. Die junge Instrumentalmusik voran; sie hat auch, wie wir sehen werden, durch prinzipielle Arbeit die Festlegung der Tonalität am einschneidendsten gefördert.

---

1) Gilt teilweise noch für die Zeit J. S. Bach's.

Betrachten wir verschiedene (vokale und instrumentale) Tonstücke aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh. nach ihrem harmonischen Aufbau, oder vielleicht treffender nach ihrer Kadenzierung im Gesamtorganismus, so bemerken wir noch allerorts große Unsicherheit.

Die Arienform, als wichtigste, basiert formal eigentlich auf der mehrmaligen Wiederholung eines Tuttigedankens, durch modulierende Soli unterbrochen; sie wird im wesentlichen durch äußere Momente bestimmt. Daß die Tutti (Ritornelle) den wiederkehrenden Gedanken stets auf anderen (leitereigenen) Tonstufen bringen, wobei Quint- und Terzverwandtschaft als bevorzugt erscheinen und durch die einzelnen Soli oft ganz klar hinmoduliert wird, kann uns nicht hindern, die Wahl, bzw. die Aufeinanderfolge der Harmonien in unserem Sinne mehr oder weniger willkürlich zu nennen, da eben die Folge dieser, wenn auch stark verwandten Harmonien die Tonart in ihrer Totalität nicht in logischer Weise wiedergibt. Sie lassen daher im allgemeinen das Gefühl der sicheren Tonalität noch nicht aufkommen; noch weniger ist dies naturgemäß bei anderen, weniger fortgeschrittenen Formen der Fall. Man mußte eben zu den einfachsten harmonischen Fortschreitungen zurückgehen und ihr inneres Verhältnis zur Tonart selbst feststellen, um das tonale Prinzip vollständig erfassen zu können.

Dieser letzte Anstoß zur endgültigen Herausbildung der Tonalität kam von Seiten der Instrumentalmusik. Es hat den Anschein, als ob sich das Instrument gleichsam als objektiveres Kunstmittel zu den nun folgenden großen Versuchen von Natur aus besser geeignet hätte. Das Objektive erscheint durch die Ausschaltung eines so eminent sinnlichen Klangkörpers, wie ihn die menschliche Stimme darstellt, ferner durch das reinere Verhältnis dem Formalen gegenüber gegeben; waren doch die vokalen Kunstformen in ihrer klaren Durchbildung durch den Zwang einer textlichen Vorlage mehr oder weniger beeinflußt und behindert. Hier haben nun die Instrumente, insbesondere Violine und Orgel, mächtig in die Entwicklung eingegriffen. Die Tonalität, das wichtigste Gestaltungsprinzip der beiden folgenden Jahrhunderte, wurde im letzten Viertel des 17. Jahrh. festgestellt; sie ging aus dem allmählichen, aber zuletzt sicheren Erkennen des grundlegenden Verhältnisses zwischen Dominante und Tonika hervor.

Wir werden diesen Vorgang nun genauer verfolgen, indem wir die einschlägigen Formen nach ihrem harmonischen Aufbau untersuchen und die technische Eigenart des Instrumentes dabei im Auge behalten.

Betrachten wir zunächst die Violinsonaten von Heinrich Biber[1]) und die Orgelstücke J. C. Kerll's[2]) (vor 1675, insbesondere Präludien und Tokkaten).

Über erstere bemerkt der Herausgeber (Vorrede zum 2. Teil) u. a.:

»Fast alle Sonaten werden in einer frei praeludierenden Weise eingeleitet; in diesen Teilen ist die damals schon sehr entwickelte Orgeltokkata mit ihrer Freizügigkeit und ihrem Suchen nach Abschließung das Vorbild . . .«

Dieses »Suchen nach Abschließung« ist ein besonders bezeichnendes Moment in allen Kompositionen dieser Art und erscheint uns vielfach bei den Meistern des 17. Jahrh. wie ein ratloses Umherschweifen eines seines Führers Beraubten in einem unbekannten Lande. Als der verlorne Führer erscheint

---

1) D. d. T. i. Ö. V. Bd.
2) D. d. T. i. Bayern. II. Jahrg. Bd. II.

das noch immer nachwirkende polyphone Prinzip; als das gesuchte Neuland — das Umfassen der Tonart in harmonischem Sinne — die Tonalität.

Beispiele dieser Art zeigen noch die erwähnten Tokkaten von J. C. Kerll. Betrachten wir die Tokkata Nr. 6 in *F*: sie beginnt mit der durch 10 Takte gehaltenen Tonika im Baß, über welcher langsame Akkorde sequenzartig herabsteigen, worauf sich, gleichsam improvisierend, lebhafte Läufe loslösen. Die Harmonien selbst bewegen sich im weiteren Verlaufe innerhalb der Stufen der Tonart — Tonika und Dominante erscheinen bevorzugt. Bemerkenswert sind die Kadenzbildungen am Schlusse dieser Stücke — in der Regel langgehaltene, durch reiche Figuration belebte Orgelpunkte auf der Dominante, wodurch die abschließende Tonika wirksam vorbereitet erscheint.

Dennoch ist die Folge der Harmonien vielfach noch willkürlich und geht nicht aus der vollkommenen folgerichtigen Erfassung der Tonart selbst hervor.

Der große Fortschritt in der Technik des Instrumentenbaues hatte zur Folge, daß die Instrumentalmusik nach ihrer spieltechnischen Seite hin fortgesetzt erweitert und vervollkommnet wurde, der bloße Klang des Instrumentes wurde gleichsam erst entdeckt; neue Klangkombinationen, die Vergrößerung des Umfangs und andere Momente, die man der fortschreitenden Konstruktionstechnik zu verdanken hatte, förderten die vollständige Herausbildung der instrumentalen Selbständigkeit. Die vorbesprochenen Tokkaten zeigen spieltechnisch bereits eine durchaus selbständige Behandlung des Instrumentes.

Aber auch neue Formen suchte die Instrumentalmusik. Die oben angeführten Momente brachten die Spielkunst der Organisten und Geiger zu hoher Blüte und zeitigten Erscheinungen, die aus dem Bewußtsein des instrumentalen Klangphänomens hervorgingen. Das Sichergehen in langen, kunstvoll gesteigerten Läufen und Gängen, die Möglichkeit, vielgriffige Akkorde hervorzubringen, die in ihrer Zeitdauer und bezüglich der dynamischen Steigerungsfähigkeit fast keine Schranken hatten, die ganze Breite und Langatmigkeit im Gestalten forderten andere, größere formale Grundlagen, als die bestehenden. Die Geigenkunst der Italiener und die Orgelkunst der Deutschen schufen diese fast gleichzeitig.

Fassen wir vorerst die Präludien in den Violinsonaten H. Biber's ins Auge und zwar gleich das der ersten Sonate in *A*[1]). Der Baß beharrt während des ganzen Stückes auf der Tonika, die Geige bewegt sich in brillanten Gängen und Läufen darüber; solche Bildungen erscheinen durch ihre konsequente Durchführung vollständig originell und sind für die Folge von großer Bedeutung. In ihrem Aufbau stellen sie gleichsam ein bewußtes Zurückgehen auf die Urform der Kadenz vor — jene, deren sämtliche Schritte in der Tonika selbst zusammenfallen. In spieltechnischer Hinsicht liefern sie das Material für die später auftretenden, eingeschobenen Konzertkadenzen und erscheinen sogar ihrem Wesen nach in dieser Hinsicht als wichtige Vorformen derselben.

Dieser Art von Präludien begegnen wir in der Violinliteratur aus den letzten Dezennien des 17. Jahrh. sehr häufig. Sie zeigen, wie erwähnt, sämtlich starke Beeinflußung von Seiten der entsprechenden Formen der Orgelmusik[2]). Diese Präludien erscheinen aber bei den Vorgängern Arch. Corelli's

---

1) Vgl. hierzu auch J. S. Bach: Sonate und Fuge für Violine und bezifferten Baß (*c* moll). G. A. Jahrg. XLIII. Bd. VIII.

2) Ähnliche Stücke finden wir bei Torchi, »La Musica istromentale in Italia nei secoli XVI—XVIII« (z. B. in Tomaso Molta's Suonate da camera a violino e

weder in bezug auf die Folgerichtigkeit der Harmonie, noch in der Einheitlichkeit der Bewegung streng durchgeführt.

Corelli gestaltet diese freien präludierenden Tonsätze organisch auf harmonischer Grundlage aus (vgl. das Präludium zur XII. Sonate des 2. Werkes »Sonata da Chiesa a tre, Due Violini e Violone o Arcileuto col basso per l'Organo 1689«)[1]). Ein zweitaktiges Grave leitet ein Allegro ein (*A* dur), welches den vorbesprochenen Präludien spieltechnisch sehr ähnlich ist. Die beiden Violinen bewegen sich in raschen Dreiklangsfolgen, das Organum hält ein tasto solo auf der Tonika — eine kurze Steigerung führt zu einem dreitaktigen Adagio, worauf ein Kadenzieren der Violinen fast in der gleichen Art, aber auf der Dominante erfolgt. Corelli dehnt die Kadenzierung einzelner Tonstufen nicht mehr so maßlos aus, wie z. B. H. Biber, und verwendet sie geschickt zur harmonischen Steigerung.

Von besonderer Bedeutung für diese Entwicklung sind nun die Orgelwerke von Joh. Pachelbel[2]). Derselbe baut seine etwa 1690 erschienenen Tokkaten und Präludien in harmonischer Beziehung weit einfacher auf, als seine sämtlichen Vorgänger, darunter auch sein Lehrer J. C. Kerll. Geben wir z. B. eine Analyse der Tokkata Nr. 13 in *C* dur: Sie beginnt mit einem sechzehntaktigen Orgelpunkte auf der Tonika, wendet sich im 17. Takte kurz nach der Dominante, hierauf nach $I^6/_4$, ein viertaktiger Orgelpunkt auf der fünften Stufe, worauf die Rückwendung zur Tonika erfolgt. Die Modulationen geschehen dabei kurz und präzise, die Bewegung stockt — dagegen weist der letzte Orgelpunkt eine wirksame Steigerung in der Bewegung auf.

Noch treffender tritt diese klare, einfache Kadenzierung in Nr. 16 hervor; wir können gleichsam das Abwägen des Wertverhältnisses von I zu V deutlich verfolgen. — Ferner zeigt die 18. Tokkata die Stufen I V I, die Kadenzierung jeder Stufe von fast gleicher Ausdehnung, und die 19. Tokkata die Stufen I V I in fast ebenso vollkommener Ebenmäßigkeit, bei längerem Verharren auf der Dominante, wodurch das letzte I als gekürzt erscheint — eine Erhöhung der Gesamtwirkung.

Dieses Streben nach harmonischer Einfachheit, scheinbar ein Rückschritt gegenüber der reicheren, mannigfaltigeren Harmonie der vorhergehenden Epoche, ist in Wirklichkeit ein Fortschritt von elementarer Bedeutung. Wohl wurde der Dominante schon früher große Wichtigkeit in der Modulation beigelegt; doch erst die Erkenntnis ihres Wertes als wichtigsten kadenz- und somit für die Folge formbildenden Faktors gab ihr das ihrer wirklichen, inneren Bedeutung entsprechende Verhältnis zur Tonika, bzw. zur Tonart. Es ist dies die letzte und wichtigste Konsequenz in der Entwicklung der Harmonie nach der Tonalität hin.

Wie dieses entschiedene Vorgehen formbildend und besonders formbefestigend wirkte, können wir z. B. an dem Präludium Nr. 24 beobachten. Das Stück wird durch einen längeren Orgelpunkt auf der Tonika eingeleitet, wendet sich dann zur Dominante und löst sich dort — bei aufgehaltenem Baß — in eine Art freie Improvisation auf. Die schwebende Figuration kehrt wieder zur Dominante zurück, wo sie gleichsam festen Halt gewinnt. Vor dem Eintritt der letzten Tonika erfolgt ein wirksam gesteigertes Kaden-

---

basso 1681, *Riv. mus. It.* V, 285). Torchi bemerkt hierzu: »... *una forma di Praeludio che tiene della toccata d'organo o di clavicembalo* ...«

1) Neuausgabe von Joachim-Chrysander. Bd. II. S. 182.

2) D. d. T. i. Bayern. Bd. I. Jahrg. IV.

zieren auf der Dominante. Dieses freie Figurenspiel, welches nach der Aufhaltung im Basse eintritt, trägt ganz den Charakter der eingeschobenen Konzertkadenz. Das harmonische Gerüst hat gleichsam jene Festigkeit erlangt, daß es ein solches freies, eingeschobenes Gebilde stützen konnte.

Durch die Ausgestaltung dieser freien Formen wurde auf der einen Seite die Kadenzbildung in der Gesamtanlage gefördert, anderseits das spieltechnische Material, welches in seiner improvisierenden Art stets neue Klangwirkungen hervorbrachte, fortgesetzt bereichert. Diese Bildungen liefern insgesamt das spieltechnische Material zu einer virtuosen Ausgestaltung der späteren Konzertsoli und finden sowohl hinsichtlich der eingeschobenen Kadenz, als auch in der kadenzartigen Erweiterung im letzten Solo des Konzertes unmittelbare Anwendung.

Letztere Erscheinung, das Kadenzieren auf der Dominante als Orgelpunkt, ist aus der Vokal- in die Instrumentalmusik übergegangen. Wir finden diese Art von Kadenzbildungen in Instrumentalwerken, insbesondere Soloviolinsonaten, bereits in den ersten Dezennien des 17. Jahrh. angewendet. Lehnen sich diese in bezug auf die Anlage noch stark an die damals gebräuchlichen gesungenen Kadenzen an, so werden sie in der Folge — mit Beibehaltung des Prinzipes, nämlich des gehaltenen Dominantorgelpunktes — instrumental immer selbständiger, bis sie zu den langatmigen, im Verhältnis groß angelegten Orgelpunkten in den Konzertsätzen Antonio Vivaldi's ausgebaut werden.

Wir konnten einen weitgehenden Parallelismus in den Erscheinungen der Orgel- und Violinmusik im letzten Viertel des 17. Jahrh. feststellen. Auf dem Gebiete der Orgelmusik wirkten die Deutschen, auf dem der Violinmusik die Italiener in hervorragender Weise. Der den letzteren eigne klare Sinn für die Form half jedoch gewisse Erscheinungen früher zeitigen; so sehen wir sie in dem Streben nach harmonischer Eindeutigkeit den Deutschen vorauseilen.

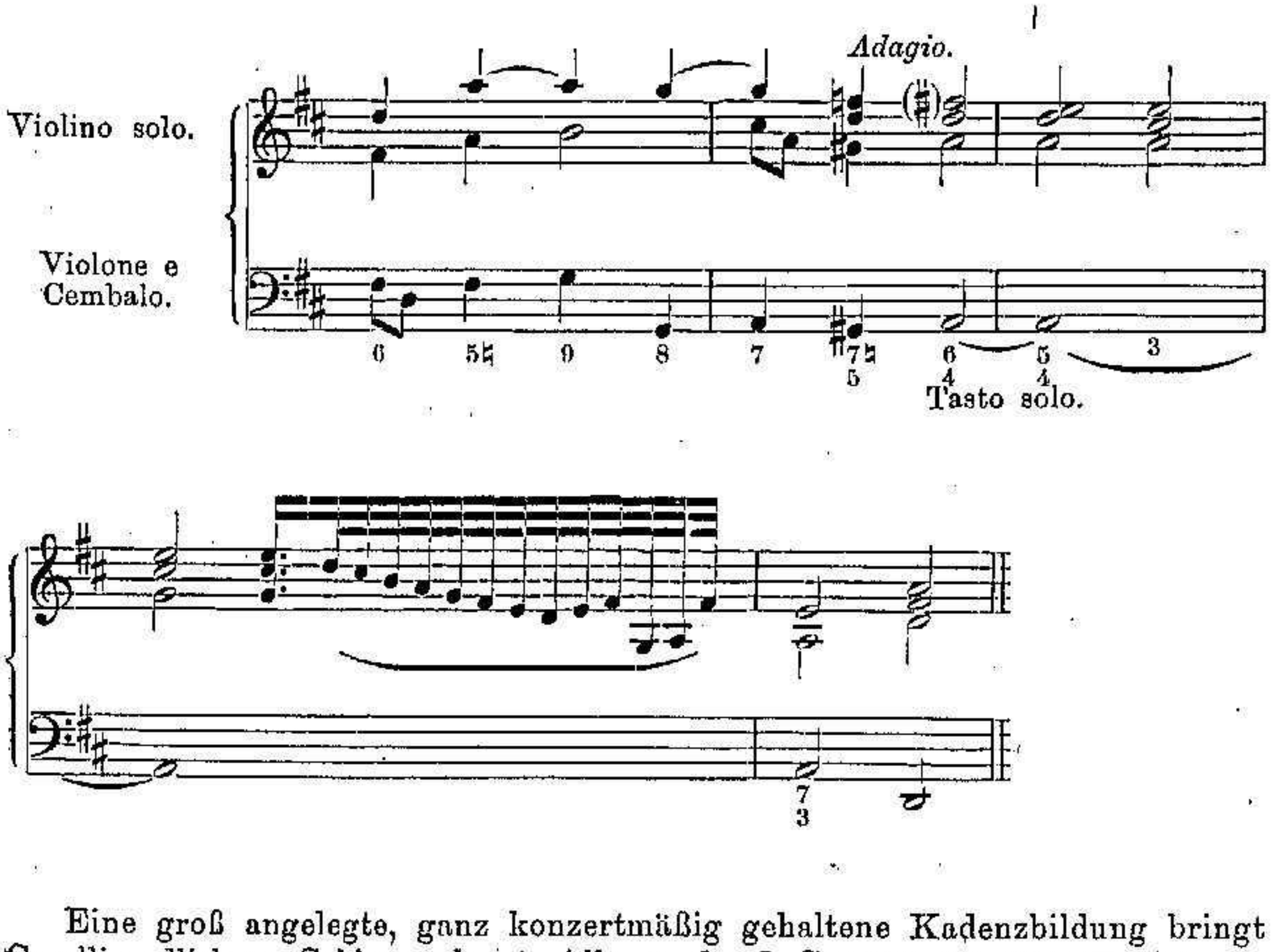
Was die Behandlung der Kadenzbildung bei den Schlüssen anbetrifft, so wurde Archangelo Corelli auch hierin vorbildlich; dies gilt besonders für seine Solosonaten, welche gleichsam als Endergebnis einer Reihe früherer Arbeiten auf violinistischem Gebiete erscheinen, in denen Corelli die Form als solche organischer zu gestalten sucht; dabei läßt er auch die Kadenzbildungen am Schlusse als wichtigen formbildenden Faktor nicht aus dem Auge und baut sie der Gesamtanlage entsprechend aus — ein Bestreben, das wir übrigens schon in seinem ersten Werke: »Sonate da Chiesa a tre, Roma 1683« an einigen Stellen deutlich verfolgen können. Im letzten Allegro der 5. Sonate beispielsweise führt eine sequenzartige Steigerung kadenzvorbereitend zu einem viertaktigen Orgelpunkte auf der Dominante (Tasto solo), ein stark konzertantes Element, das er noch deutlicher im letzten Allegro der XII. Sonate desselben Werkes bringt. Am Schlusse dieses Satzes führt eine sequenzartige Steigerung zu einem Solo der beiden Violinen, in beiden Fällen aber setzen darauf Violone und Orgel mit ausgesprochener Tuttiwirkung ein und führen den Satz rasch zu Ende.

Diese Erscheinungen finden wir übrigens in gesteigertem Maße in seinem nächsten Werke, auf welches vorhin bezüglich der improvisatorischen Einleitungssätze hingewiesen wurde. Im dritten Allegro der XII. Sonate bewegen sich die beiden Violinen in raschen Dreiklangsfolgen, die wieder nach einer sequenzierten Steigerung (Vorbereitung) zu einem Orgelpunkte auf der

Dominante (tasto solo) führen; diese Kadenzierung baut sich ebenfalls steigernd bis zu dem Quartsextakkord auf, wo eine Art Höhepunkt erreicht wird; darnach fallen Violone und Continuo abermals mit der unbedingten Wirkung eines Tutti ein.

Solche Tatsachen können bei einer Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Instrumentalkonzertes wohl nicht außer Acht gelassen werden, da sie nicht nur in spieltechnischer, sondern auch in formaler Hinsicht nachhaltig auf das Solokonzert eingewirkt haben; die kadenzierenden Elemente aber sind direkt in den Organismus des Solokonzertes übergegangen.

In einzelnen seiner Solosonaten (op. 5) bringt Corelli diese kadenzartigen Schlußwendungen ganz klar ausgesprochen; so z. B. im 3. Allegro der 1. Sonate, in welchem die nun typisch gewordene sequenzartige Steigerung zu einer Schlußkadenz führt, die ganz folgerichtig die wichtigsten Schritte der tonischen Kadenz in sich schließt; sie werden durch gehaltenes Arpeggio ausgedehnt, ihre Bedeutung erscheint gleichsam besonders betont[1]):



Eine groß angelegte, ganz konzertmäßig gehaltene Kadenzbildung bringt Corelli endlich am Schlusse des 1. Allegro der 3. Sonate; sie geht wieder aus einer gesteigerten Bewegung hervor, welche gleichsam in der Kadenz gipfelt. Der Eintritt der Kadenz selbst erfolgt auf dem Dominantseptakkord. Ich stelle diese Kadenzbildung vergleichsweise unter die ihr entsprechende, aus einem der reifen Konzerte Antonio Vivaldi's[2]):

---

1) Man beachte die Folge $\frac{7\natural}{5}$ $\frac{6}{4}$ mit der chromatisch erreichten Dominante.

2) »Sei Concerti a Violino principale, Vlno primo e secundo, Alto Viola, Organo e Violoncello, op. 12 (Amsterdam). Gesellschaft der Musikfr., Wien.

Ant. Vivaldi.

Violino principale.

8va

8va

8va

Tutti. 6/4 5/3 usw.

Arch. Corelli.

Violino solo.

Basso continuo.

Tasto solo.

Arpeggio.

III.

Die Kadenz im Instrumentalkonzert bis zu Beginn des 19. Jahrh.

Wir haben das Auftreten der eigentlichen, eingeschobenen Instrumentalkadenz mit der Herausbildung der tonalen Harmonie in engen Zusammenhang gebracht, ferner das Vorkommen frei eingeschobener, gleichsam improvisierter Gebilde bereits in Orgelwerken um 1690 festgestellt. Diese Gepflogenheit dürfte sogleich in das junge Konzert für die Solovioline übergegangen sein, nachdem sich Spuren von eingeschobenen Kadenzen schon in den ersten, um die Wende des 17. Jahrh. neu aufkommenden Werken dieser Gattung finden[1]). Gleichzeitig wurde — eine Folge der Übertragung der Arienform auf das Instrumentalkonzert — das Prinzip der bisherigen Gesangskadenz mit hinübergenommen, das sich in einzelnen Konzerten bis etwa um die Mitte des Jahrhunderts in gesangvoll gehaltenen Adagiosätzen noch länger behauptet.

Die eingeschobenen Kadenzen wurden zu Beginn des 18. Jahrh. nur selten ausgeschrieben, auch bleibt der Ort ihres Eintrittes für lange hin unsicher; manchmal erfolgt er gegen das Ende des letzten (3.) Solo, öfters aber, nachdem der Sologedanke abgeschlossen ist, wobei jedoch die erst viel später angewendete bewußte Vorbereitung zur Kadenz fehlt, oder endlich an einer passenden Stelle im abschließenden Tutti. In den späteren Konzerten wird es immer mehr Gebrauch, die Kadenzen am Ende des 3. großen Solo anzubringen. In vielen Fällen findet man dann die Anweisung »*Si ferma ad libitum*«, das letzte Tutti ist darnach meist nicht mehr ausgeschrieben.

Der Eintritt der Kadenz erscheint zuweilen fast unerwartet, gar nicht oder nicht genügend vorbereitet; wir sehen diese freien Gebilde erst nach und nach sich dem Organismus des Satzes anpassen — in dieser Hinsicht müssen die Gesangskadenzen weit organischer genannt werden, da sie seit ihrem Entstehen die Fühlung mit dem Ganzen niemals verlieren und stets in engem Zusammenhang bleiben.

Ausgangspunkte bilden die Dominantharmonien (meist der Dominantseptakkord), am häufigsten, wenn der Eintritt der Kadenz v o r Abschluß des letzten Solo erfolgt, oder die Kadenz setzt tonisch ein, letzteres meist n a c h Abschluß des letzten Sologedankens auf der Tonika. Erst später nimmt sie auch zuweilen von leiterfremden Harmonien ihren Ausgang. Am seltensten aber erscheint der Quartsextakkord als Ausgangspunkt, gewöhnlich nur dort, wo es sich um Kadenzen handelt, die der Art der gesungenen nachgebildet sind.

Man kann diese Kadenzen noch nicht »aufgehaltene« nennen, eine Bezeichnung, die seit C. Ph. E. Bach in der Literatur allgemein üblich wird[2]), denn der Begriff als solcher hat in den meisten Fällen insofern keine Berechtigung, als keine eigentliche Aufhaltung (im Basse bzw. in der abschließenden Kadenz) erfolgt, sondern die freie Improvisation meist aus dem Rahmen der eigentlichen Schlußkadenz fällt. Der Bezeichnung fehlt — wie wir noch sehen werden — bis dahin die innere Berechtigung.

---

1) So in einzelnen Konzerten T o r e l l i's, vgl. A. Schering, a. a. O.

2) Die Bezeichnung ist im Wesen nicht logisch gefaßt, folgerichtiger wäre: »Eine in die Kadenz eingeschobene Improvisation« oder »eine eingeschobene Improvisation bei aufgehaltener Kadenz«. Will man bei einer kurzen Bezeichnung das Wort »Kadenz« nicht missen: »Eingeschobene Kadenz«.

Wie schon früher dargelegt wurde, stellen die eigentlichen Instrumentalkadenzen von Anfang an selbständige instrumentale Gebilde vor, die als solche mit den »gesungenen« in bezug auf die Anlage in keiner näheren Beziehung stehen.

Es steht ferner fest, daß die größer angelegten Gesangskadenzen bei aufgehaltenem Baß[1]) erst zu einer Zeit in Gebrauch kamen, nachdem die eingeschobenen Kadenzen im Instrumentalkonzert längst in der Praxis üblich waren.

Die Gesangskadenzen bleiben auch in dieser neuen Form mit dem Organismus des Ganzen eng verbunden und sind in der Folge niemals zu jener Selbständigkeit gediehen, die nur der — im Verhältnis zur menschlichen Stimme unbeschränkt zu nennende — Klangkörper einzelner bevorzugter Instrumenten erreichen konnte.

Die Instrumentalkadenz entwickelt sich weiter, wird der größeren Anlage des Ganzen entsprechend in der folgenden Zeit ausgebaut und gestaltet sich aus den anfangs noch mehr oder weniger amorphen Gebilden, durch die Bestrebungen Bach's, seiner Söhne, Händel's und der Wiener Klassiker — insbesondere Beethoven's — förmlich zu ausgeführten, organischen Gebilden, indem sie trotz ihrer prüzisen Festlegung den improvisatorischen Charakter bewahren. —

Die neue Manier der Gesangskadenzen erscheint im weiteren Verlaufe des 18. Jahrh. gleichsam wie eine Ausartung, und es ist bezeichnend, daß die Sänger durch diese — in der größeren Anlage der Instrumentalkadenz nachgeahmten — Bildungen bei den hervorragendsten Gesangslehrern ihrer Zeit vielfach Widerspruch, ja sogar Empörung hervorriefen und ihr Vorgehen sogleich auf das Heftigste bekämpft wurde.

Einen interessanten Einblick in diesen Gegenstand gewährt uns die Schrift des unter seinen Zeitgenossen hochangesehenen G. F. Tosi[2]).

Im VIII. Hauptstück (Kadenzen) heißt es:

»Die Endigungskadenzen der Arien sind von zweierlei Art, die eine wird von den Componisten ‚die von oben', die andere ‚die von unten' genennet; z. B. bei einer Cadenz in *C*Dur, werden die Noten der ersten *la, sol, fa* (*e d c*), der zweiten aber *fa, mi, fa* (*c h c*) sein[3]).

Dann bespricht Tosi kurz die sogenannten »abgebrochenen Kadenzen« und ihre Anwendung im Rezitativ, worauf er fortfährt:

»Im Hauptstücke von den Arien habe ich den Studierenden ermahnt, sich vor dem reißenden Strome der Passagien in acht zu nehmen . . .«[4])

---

1) Agricola und Quantz bezeichnen die Jahre 1710—16 als deren Entstehungszeit.

2) »Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato 1723 . . .«, übersetzt und erläutert von J. Fr. Agricola, der das Werk unter dem Titel »Anleitung zur Singekunst«, Berlin, 1757, herausgab.

3) Die Benutzung des Hexachordum durum für die Noten *e d c* geschieht jedenfalls deshalb, um den Ton *c* in beiden Kadenzfällen mit der gleichen Silbe (*fa*) bezeichnen zu können. Agricola bemerkt dazu: »Die heutzutage in den Arien gewöhnliche Kadenz ist *e d c*«.

4) J. Fr. Agricola bringt dazu folgende interessante, wesentlich aber aus der Luft gegriffene Erklärung über die Entstehung der Kadenzen: »In den alten Zeiten wurden die Hauptschlüsse, welche man mit dem eigentlichen Verstande Kadenzen nennet, nur so ausgeführt, wie sie dem Takt gemäß geschrieben wurden. Auf der mittelsten Note wurde ein Triller gemacht (!). Hernach fieng man an, auf der Note vor dem Triller eine kleine willkürliche Auszierung zu machen, wenn näm-

In seinen Worten lag es bisher wie Ruhe vor einem zurückgehaltenen Sturme. Nun wendet er sich in schärfster Weise gegen die neue Art der von den Sängern angewendeten Kadenzen:

»Am Schlusse des ersten Teiles (der Arie) brennen die Sänger ein Lauffeuer von Passageen ab — das Orchester muß es abwarten. Beim Schlusse des zweiten Teiles verdoppelt man die Ladung der Gurgel — dem Orchester wird die Zeit darüber lang. Wenn endlich die Aufhaltung beim dritten Schlusse kommt: so wird die ganze mit soviel Mühe gestopfte Mine der Passagien gesprengt: und das Orchester möchte vor Ungeduld darüber zu fluchen anfangen.«

Übrigens will Tosi diesen Kadenzen nicht einmal den Schein der Originalität zugestehen; sie seien schon »in längstvergangenen Zeiten, als Verstörer der Ruhe des Gehörs ins Elend verwiesen worden«, sie seien nur wieder hervorgezerrt und mit übertriebenen Zusätzen versehen worden . . . usw.

Am Ende predigt er Rückkehr zu der früher gebräuchlichen Art von Kadenzen:

»Da die Erfindung besonderer Cadenzen, ohne Aufhaltung der Taktbewegung, eine würdige Beschäftigung der Alten gewesen ist, so suche sie ein Studierender wieder einzuführen und bemühe sich, ihnen die Geschicklichkeit, ein wenig Zeit zur Auszierung über dem Schlusse gleichsam voraus wegzustehlen, abzulernen. Er erwäge, daß die Kenner der Kunst die Schönheit derselben eben nicht bei einem gänzlichen Stillschweigen aller Bässe zu finden vermeinen.«

Die fortgesetzten Angriffe Tosi's veranlassen schließlich Agricola, die neue Art der Kadenzen bedingungsweise in Schutz zu nehmen; er führt für ihren Gebrauch eine Anzahl von Regeln bzw. Einschränkungen an, die im wesentlichen mit denen Quantzens[1]) übereinstimmen; sub 7. sagt er:

»Je mehr Unerwartetes in einer Kadenz vorkommt, desto schöner ist sie . . .«; sub 8.: »Man darf in einer Kadenz, die ein Sänger allein macht nicht Athem holen: also muß sie nicht länger unternommen werden, als man in einem Athem ausdauern kann, wovon noch etwas zu einem scharfen Triller übrig bleiben muß.«[2]).

Schon Agricola hat ganz richtig empfunden, daß Tosi in seinen Äußerungen zu weit gegangen war, wenn auch seine Erklärungen bzw. Einschränkungen nicht immer von historischen Gesichtspunkten aus gutgeheißen werden können. Tosi hält zu starr an dem Althergebrachten fest und ver-

---

lich ohne den Takt aufzuhalten Zeit dazu war. Darauf fieng man an, den letzten Takt der Singstimme langsamer zu singen (!), und sich etwas aufzuhalten. Endlich suchte man diese Aufhaltung durch allerhand willkürliche Passagien, Läufe, Ziehungen, Sprünge, kurz was für Figuren der Singstimme auszuführen möglich sind, auszuschmücken.

Diese sind nun noch heutigen Tages üblich und werden itzo vorzugsweise Cadenzen genennet. Sie sollen zwischen den Jahren 1710—16 ihren Ursprung genommen haben. Ich werde in der Folge um nicht undeutlich zu werden, die eigentlichen Cadenzen durch »Schlüsse« übersetzen; die Auszierungen aber, die darüber anzubringen Mode ist, sollen schlechtweg Cadenzen heißen«.

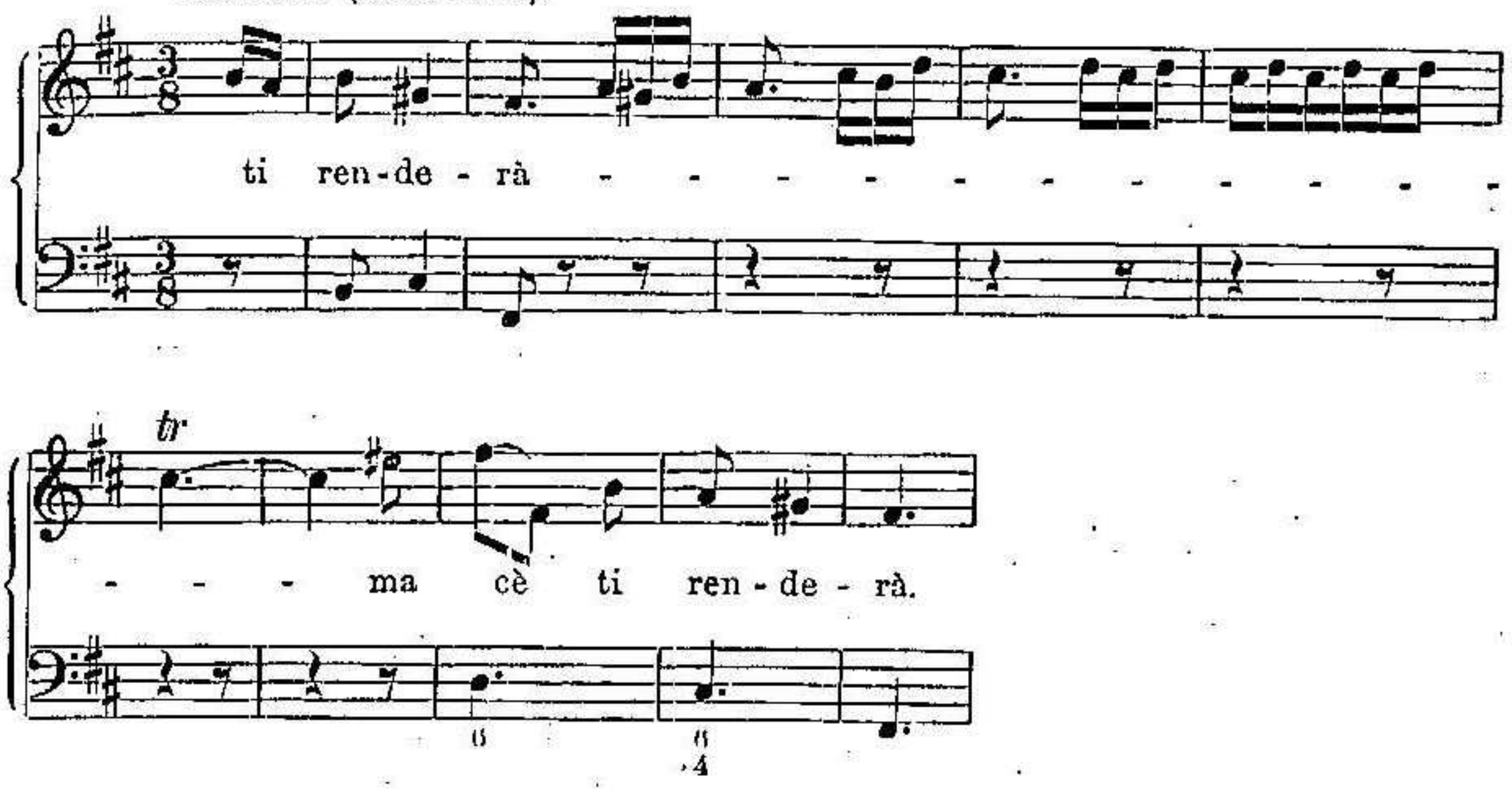
1) Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen.

2) Daran anschließend äußert sich Agricola über die sogenannten »doppelten Kadenzen«: »Diese welche entweder von zwei Singstimmen oder von einer Singstimme und einem konzertierenden Instrumente ausgeführt werden, müssen alles was von den Cadenzen überhaupt bisher gesagt wurde beobachten« und seien überdies mehr an die Gesetze der Harmonie und der richtigen Imitation gebunden, dürften nicht aus bloßen Terzen und Sextengängen bestehn etc. . . . endlich, daß es selten gelänge, doppelte Kadenzen aus dem Stegreife zu erfinden und man daher besser täte, deren Erfindung dem Komponisten zu überlassen. Im übrigen verweist er auf Quantz.

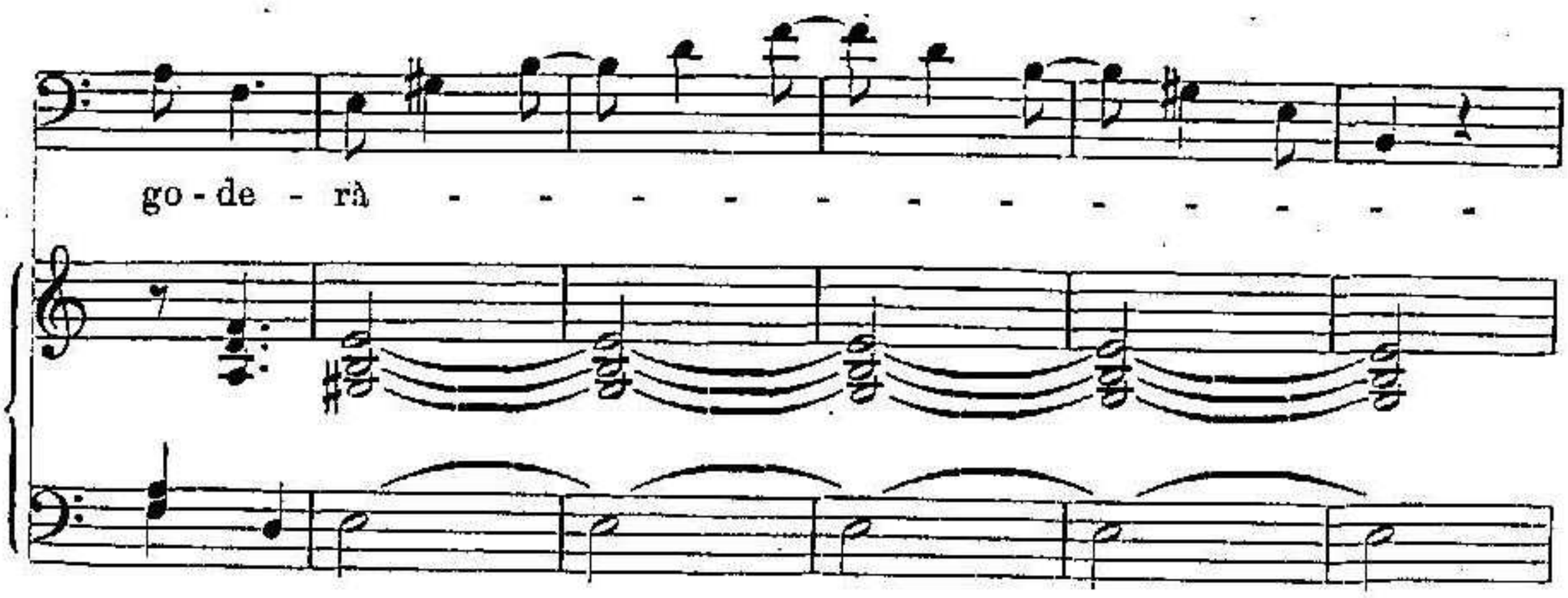
urteilt selbst die geringsten Überschreitungen; durch seine Übertreibung gibt er zu falschen Vorstellungen über die Art und Ausdehnung dieser Kadenzen Anlaß; denn im allgemeinen bleiben diese Gebilde in technischer Hinsicht doch dem Wesen der freien Auszierung nahe und versteigen sich selten zu einer selbständigen, der Instrumentalkadenz ähnlichen Anlage. Übrigens lenkte man schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. ein und ging in der Folge in die, der menschlichen Stimme von Natur aus gezogenen Grenzen zurück.

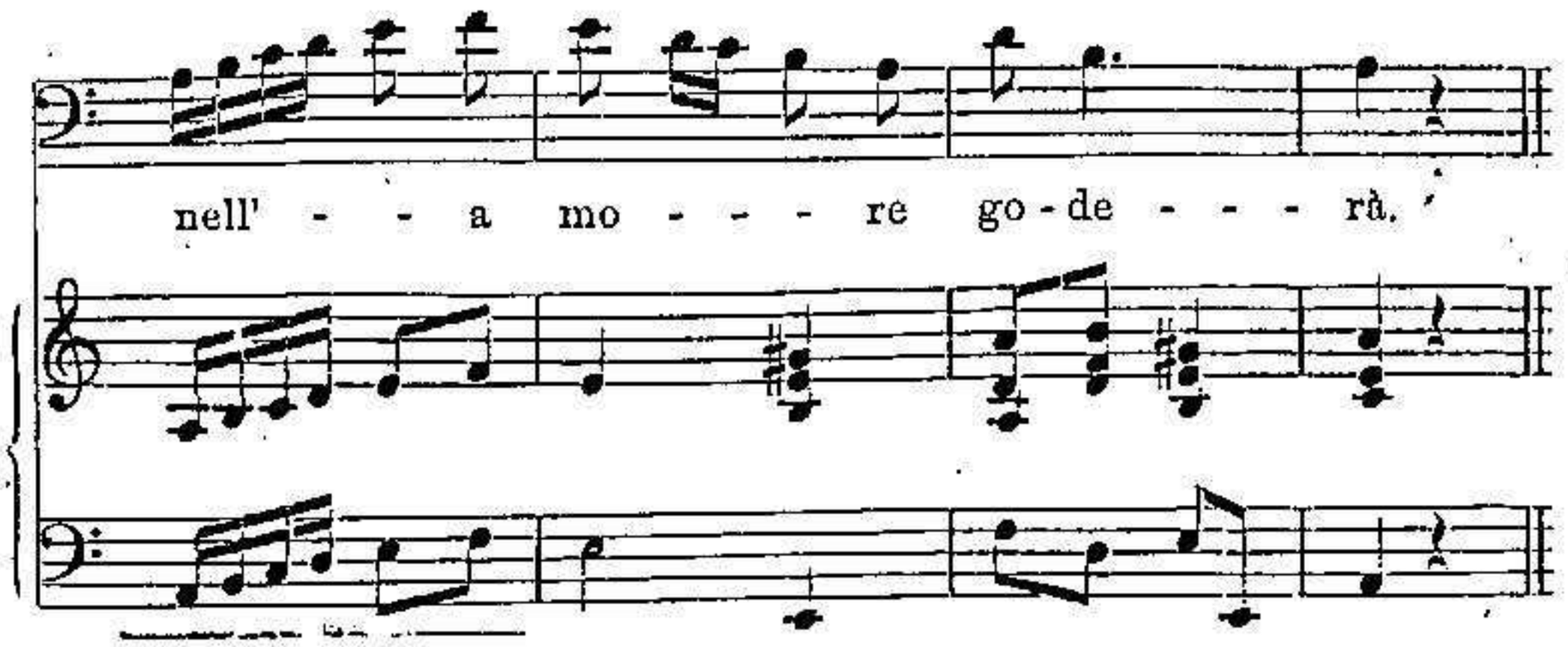
Die ersten so gestalteten Gesangskadenzen zeigen eine mäßige Ausdehnung und weichen nicht wesentlich von den früheren Formen ab; ich gebe hier ein Beispiel aus einer der Spätopern von A. Scarlatti:

Mitritate (nach 1710).



Die Lebenskraft der älteren Kadenz auf dem durchgehaltenen Orgelpunkte der Dominante zeigt folgende Bildung aus der Keiser'schen Oper »*Prinz Jodelet*« (1726):

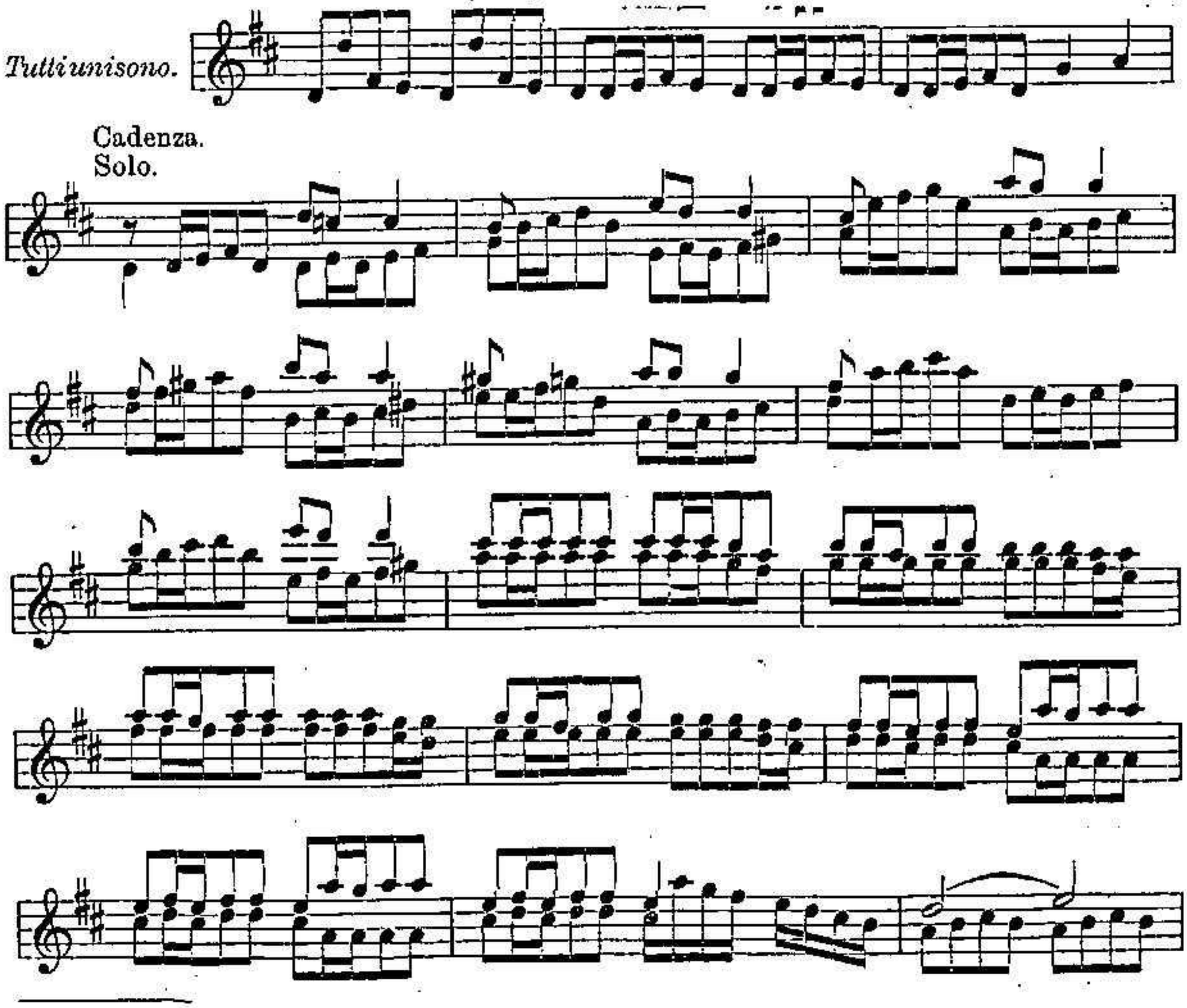




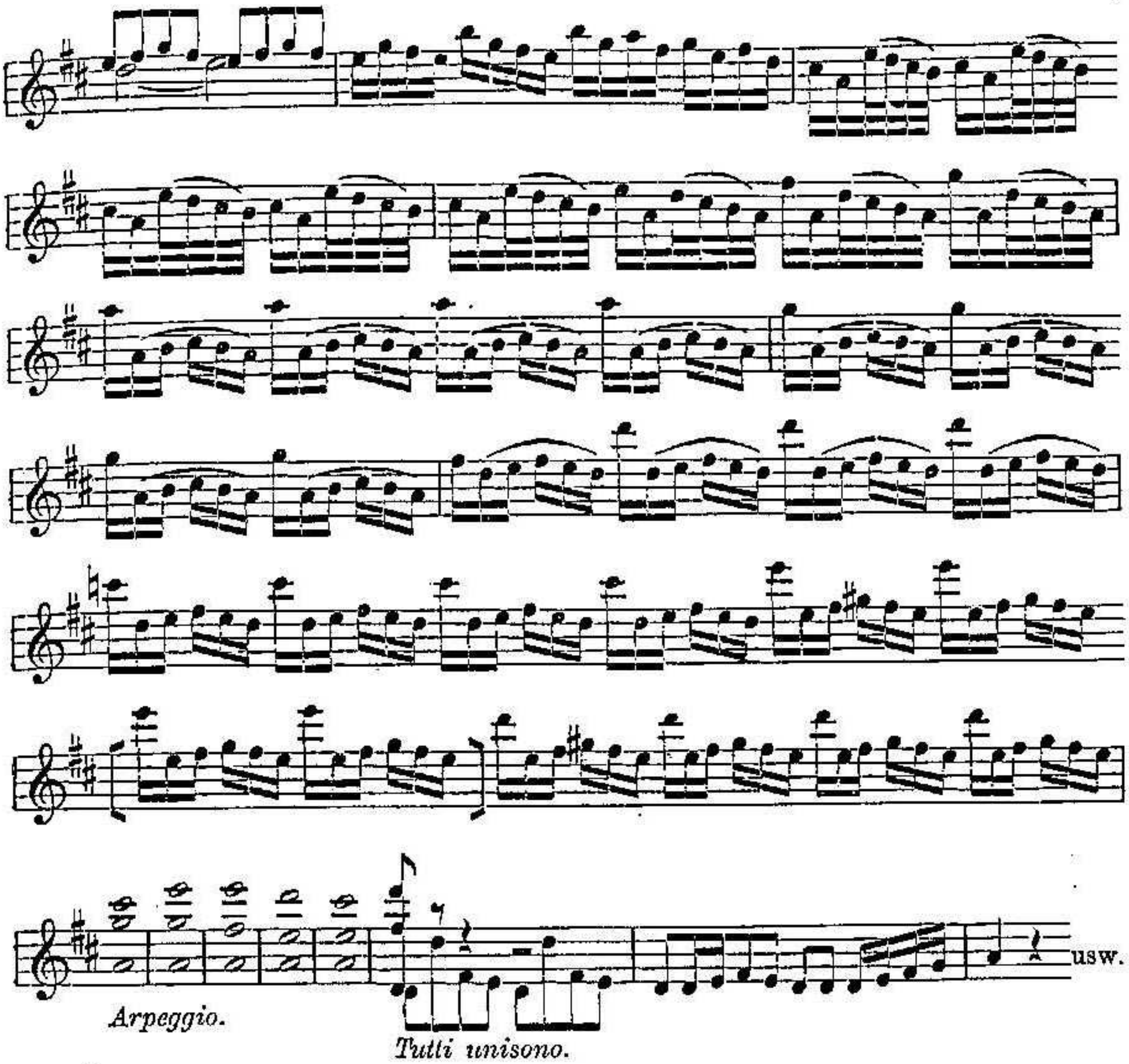
Wenden wir uns nun den eigentlichen Instrumentalkadenzen zu.

Die Kadenzen im Instrumentalkonzert zeigen von Anbeginn eine erstaunlich fertige Entwicklung und unterscheiden sich sogleich augenfällig von sämtlichen bisher angeführten Typen gesungener Kadenzbildungen. Ich fand die ersten in einem Concerto von A. Vivaldi (Vlno principale, Oboe I° II^do, Vlno I° II^do, Viola, Vlcello, Basso, Cembalo, Organo)[1]) ausgeschrieben. Dem ersten Satze ist die folgende eingelegt:

A. Vivaldi (1712).



1) Dresden K. B.



Das Konzert selbst, für eine Kirchenfeierlichkeit geschrieben *(fatto per la solemnità de la lingua di San Antonio in Padua)*, trägt einen entsprechend glanzvollen und majestätischen Charakter. Der erste der drei Sätze (Allegro-Adagio-Allegro) beginnt breit, mit gehaltener Würde dahinströmend, gesättigt von der reinen, instrumentalen Klangschönheit. — Die Form ist die für die Zeit typische — drei Soli von vier Tutti (Ritornellen) eingeschlossen — Übertragung des Arienschemas auf das Instrumentalkonzert [1]).

Die oben angeführte Kadenz ist nicht nur ihrer virtuosen Anlage wegen bemerkenswert, sondern sie erscheint auch schon in gewisser Beziehung thematisch gehalten. Im übrigen hat sie etwa den Charakter eines Capriccio und besitzt in ihrer Geschlossenheit noch nichts von jener von der Taktzeit freien, gleichsam schwebenden Phrasierung, die für die Violinkadenz erst um die Mitte des 18. Jahrh. charakteristisch wird. Eine eigentliche, organisch angelegte Vorbereitung zur Kadenz, wie sie mit C. Ph. E. Bach in Erscheinung tritt, fehlt natürlich noch um jene Zeit; immerhin kann man aber das äußerst wirkungsvoll aufgebaute dritte Solo in diesem Konzertsatze, welches durch

1) Vgl. A. Schering, a. a. O., 572, 86 f.

kurze Tuttieinwürfe fortgesetzt gesteigert wird, als eine Art, wenn auch rein äußerlicher Vorbereitung auffassen. Die Kadenz endigt mit dem typischen Arpeggio. — Übrigens wurde durch die virtuose Ausgestaltung des letzten Solo und dessen kadenzartiger Erweiterung auf der Dominante der Tonart ein Äquivalent für die eingeschobenen Kadenzen geschaffen, und die Konzerte sind sicherlich in dieser Form auch des öftern gespielt worden. Bei Aufführung der Konzerte durch Virtuosen des Instrumentes dürften die eingeschobenen Kadenzen unvermeidlich gewesen sein.

Wir finden die Form des virtuos gesteigerten letzten Solo mit kadenzartiger Erweiterung in vielen Konzerten Vivaldi's und seiner Zeitgenossen vor. Ausgeschriebene Kadenzen sind in den handschriftlich erhaltenen Konzerten jener Zeit verhältnismäßig selten zu finden; sie fehlen in den dem Drucke übergebenen vollständig und lassen auch vielfach den Ort unbestimmt, wo Kadenzen anzubringen wären.

Einen starken, bestimmenden Einfluß auf die Weiterentwicklung des Instrumentalkonzertes hat J. S. Bach einerseits durch die Bearbeitung fremder Konzerte [1]), anderseits durch seine eigenen Arbeiten auf diesem Gebiete ausgeübt.

Gegenüber den freien, eingeschobenen Kadenzen verhält sich Bach im allgemeinen ablehnend; nur selten findet man Stellen, die auf die Ausführung solcher Kadenzen hinweisen. Dagegen baut er die kadenzartige Erweiterung im letzten Solo des Satzes mächtig aus und bringt darin großangelegte Steigerungen organisch im Rahmen des Satzganzen. Die Konzertbearbeitungen für Klavier gestaltet Bach, der beschränkten Klangfülle und dem kleineren Tonumfange des Cembalo entsprechend, weit weniger virtuos, als die für die Orgel. In den letzten Soli der Allegri behält er die Kadenzierung des Originals bei oder verändert sie nur unwesentlich, allerdings sogar durch Zusammenziehung, wieder dem Klangcharakter des Instrumentes Rechnung tragend. Kadenzen finden sich in keinem dieser Konzerte ausgeschrieben.

Die Orgelbearbeitungen erscheinen weit glänzender gehalten; der Ausbau der Kadenzbildung als wirksam steigerndes Moment ist überall sorgfältig beobachtet. So z. B. dehnt Bach im 1. Satze des *C*dur-Konzertes die Kadenzierung auf dem Orgelpunkte der Dominante gewaltig und erhöht dadurch die Wirkung des danach einfallenden letzten Tutti ganz erheblich [2]). Im letzten Satze dieses Konzertes findet sich eine große eingeschobene Kadenz, nach eingetretenem Ganzschluß tonisch einsetzend, in ihrem Charakter den Orgelvirtuosen stark hervorkehrend; sie weist in dieser Beziehung entschieden auf die Behandlung der Kadenzbildungen in den einzelnen Präludien und Tokkaten hin, deren kurze Besprechung deshalb hier notwendig ist.

Dort zeigt sich Bach als reiner Virtuose — es hat fast den Anschein, als ob er seine absolute Virtuosität auf dieses Gebiet beschränkt sehen wollte.

---

1) Mit der Bearbeitung der sogenannten Vivaldi-Konzerte (16 für das Klavier, 3 für die Orgel), überträgt Bach den musikalischen Gedankengang des begleiteten Instrumentalkonzerts auf ein Soloinstrument allein. Damit wird dem Soloklavier eine neue Form zugeführt, die später für die Entwicklung der Sonate von großer Wichtigkeit wird. In seinen eigenen Arbeiten auf dem Gebiete des Konzertes läßt er es sich besonders angelegen sein, die groben, aus der Natur des Gegensatzes hervorgehenden Effekte abzuschwächen; dadurch erzielt er eine größere Einheitlichkeit in der Gesamtwirkung. Seine Verdienste um die Entwicklung des Konzerts sind nicht zu verkennen (vgl. Spitta, a. a. O., II, 620 f.).

2) Gesamtausg. Jahrg. XXXVIII, Bd. III, 181.

Die Tokkaten und Präludien verraten anfangs noch starke Ähnlichkeit in der harmonischen Gesamtanlage mit denen der Vorgänger, insbesondere Pachelbel's [1]). Noch deutlicher ist dies in einzelnen Präludien zu ersehen, z. B. in Nr. 5 der ersten Folge der Präludien und Fugen [2]): Auf der Tonika gehalten beginnend, löst es sich im Verlaufe auf der Dominante in freie Figuration auf, die wieder zur Dominante zurückkehrt, worauf zur abschließenden Tonika moduliert wird [3]).

Dieses primitive Kadenzschema erscheint noch mit einer gewissen Ängstlichkeit festgehalten; doch wird in der Folgezeit die Kadenzbildung in der Anlage dieser frei gestalteten Formen erweitert und im modernen Sinne gefestigt (insbesondere durch die Einbeziehung der IV. Stufe der Leiter in die Kardinalkadenz, wodurch auch die eminent kadenzbildende Wirkung der Quartsextharmonie erst ins rechte Licht gerückt erscheint), so daß man auch bei längeren Ausweichungen in entferntere Tonarten den Boden der Tonalität nicht mehr verliert.

Fast denselben Grundriß zeigt das Präludium in *a* moll [4]); die darauffolgende Fuge weist am Schlusse eine ausgesprochen eingeschobene Kadenz auf dem Quartsextakkord auf (198).

Für die weitere Ausgestaltung von Kadenzbildungen geben die große Tokkata in *d* moll, ferner Präludium (Tokkata) in *F* dur Beispiele [4]). Die äußerst frei gehaltene Tokkata in *d* moll bringt am Schlusse auf einer Corona *(B)* eine Kadenz, freie Figurationen, die zweimal von einem rezitativischen Adagio unterbrochen werden; gleichsam Ruhepunkte, die zu einer thematischen Reflexion einladen — eine Eigentümlichkeit, die wir später besonders in Kadenzen C. Ph. E. Bach's antreffen. Bemerkenswert ist übrigens das Fermatenzeichen in dieser Kadenz selbst. Im Präludium in *F* dur wird der Baß zweimal aufgehalten, nach der zweiten Aufhaltung — eine größere, eingeschobene Improvisation.

Wir greifen wieder auf Bach's Konzerte zurück.

Die Bearbeitungen italienischer oder in diesem Stile gehaltener Konzerte gehören zu den ersten Arbeiten Bach's auf dem Gebiete des Instrumentalkonzerts; ihre Entstehungszeit fällt etwa um das Jahr 1715. Sie erscheinen in vieler Hinsicht als Experimente, und Bach hat in der Folge nur das, was ihm davon als brauchbar erschien, für seine eigenen Arbeiten, deren erste — anschließend an die Bearbeitungen — in die Köthener Periode verlegt werden müssen, verwendet.

Seine eigenen Konzerte zeigen einerseits, was er in formaler Hinsicht von den Italienern gelernt, anderseits, wie jede Form an sich durch seine große Persönlichkeit gleichsam umgeschaffen und inhaltlich vertieft wird. Das *d*moll-Konzert für Klavier [5]), welches uns in zwei Lesarten vorliegt, zeigt deutlich, wie Bach in der späteren Bearbeitung den brillanten Charakter des Soloparts, besonders in der Kadenz, einzuschränken bemüht war.

Ältere Lesart: das letzte Solo des ersten Satzes bringt eine ausgesprochene Kadenz: die Ripien halten einen Orgelpunkt auf der Tonika, brechen dann ab und überlassen dem Klavier allein das Feld — mit einem verminderten

---

1) Vgl. z. B. die 3 Tokkaten für die Orgel, etwa 1714 komp., Jahrg. XV, I.
2) Jahrg. XV, I.
3) Vgl. das früher besprochene Präludium Nr. 24 von Pachelbel.
4) Jahrg. XV, I, Orgelwerke (Präl. u. Fugen, III. Folge).
5) Jahrg. XVII, Kammermusik II.

Septakkord hört nun plötzlich die fließende Bewegung des letzten Solo auf, und nun folgt eine eingeschobene Kadenz, die sich nach der Dominante wendet, dort kurz verharrt und hierauf in Harpeggien zum abschließenden Tutti (Tonika) zurückmoduliert. Es ist dies als der erste gelungene Versuch einer in einem Konzertsatze organisch eingefügten Kadenz zu bezeichnen[1]).

In der jüngeren Lesart dieses Konzertes (I. Satz) fallen gerade an der Stelle, wo die eigentliche Kadenz einsetzt, die Ripienstimmen ein und werden bis zum abschließenden Tutti fortgeführt. Das Arpeggio der älteren Lesart erscheint vollständig ausgearbeitet. In der älteren Lesart bringt der letzte Satz eine »Cadenza all'arbitrio«.

Die Stelle, wo diese Bezeichnung angebracht ist[2]) (S. 11), unterscheidet sich in keiner Weise in dem zu Ende fließenden Solo; sie hebt sich weder rhythmisch, noch harmonisch heraus; erst im Takte vor den Worten »ad libitum« (S. 313, III, 4) setzt die eigentliche Kadenz ein.

In der jüngeren Lesart findet sich nun weder die Bezeichnung »Cadenza all'arbitrio« (40, II, 2), noch eine »ad libitum«; das letzte Solo erscheint reicher ausgearbeitet als die vorhergehenden, und an der Stelle, wo in der ersten Lesart »ad libitum« steht, tritt nun klar der eigentliche Abbruch in die Kadenz (verminderter Septakkord 41, II, 2) hervor. Gerade an dieser Stelle setzen wieder die Begleitinstrumente ein, und das Klavier geht überdies am Ende in ein Adagio[3]) über, gleichsam aus dem Bestreben hervorgegangen, dem selbstverständlichen, lärmenden Einfall des letzten Tutti die Spitze abzubrechen (*Sonata da Chiesa* — insbesondere Corelli'scher Einfluß). Wir können überall beobachten, wie sehr sich Bach den eingeschobenen Kadenzen gegenüber ablehnend verhielt und sogar den kadenzmäßigen Ausbau seiner Konzertsoli demgemäß behandelt. Diese Erscheinung tritt in seinen andern Klavierkonzerten noch auffälliger hervor. Selbst Fermatenzeichen, die zu freien Auszierungen Anlaß geben könnten, finden sich selten[4]). Im letzten Satze des Konzertes in *a* moll, für Flöte, Violine und Klavier[5]) befindet sich ein mit »Cadenza« bezeichnetes Einschiebsel, im wesentlichen eine Kadenzierung auf dem Dominantorgelpunkt; den Abschluß bildet ebenfalls ein rezitativisches Sätzchen (Adagio). Im letzten Satze des Violinkonzertes in *a* moll findet sich eine Corona vor (auf dem Dominantseptakkord), welche höchstens eine fermatische Auszierung gestattet[6]).

Eine bedeutende Stellung in der Entwicklung des Instrumentalkonzerts nehmen die Orgelkonzerte G. F. Händel's ein[7]).

---

1) Bemerkenswert ist wieder die in diesem Satze (S. 11) angebrachte Fermate.

2) Bei einer genauen Revision dürfte sich die Bezeichnung an dieser Stelle als unrichtig herausstellen, vgl. S. 312, Syst. III, Takt 4.

3) Das Fermatenzeichen darin gibt natürlich zur Anbringung einer Kadenz keinerlei Anlaß.

4) Auf der Corona im letzten Satze des Konzertes in *f* moll mag eine kurze Fermate angebracht werden. Jahrg. XVII, Kammermus. II.

5) Jahrg. XIX, Kammermus. III.

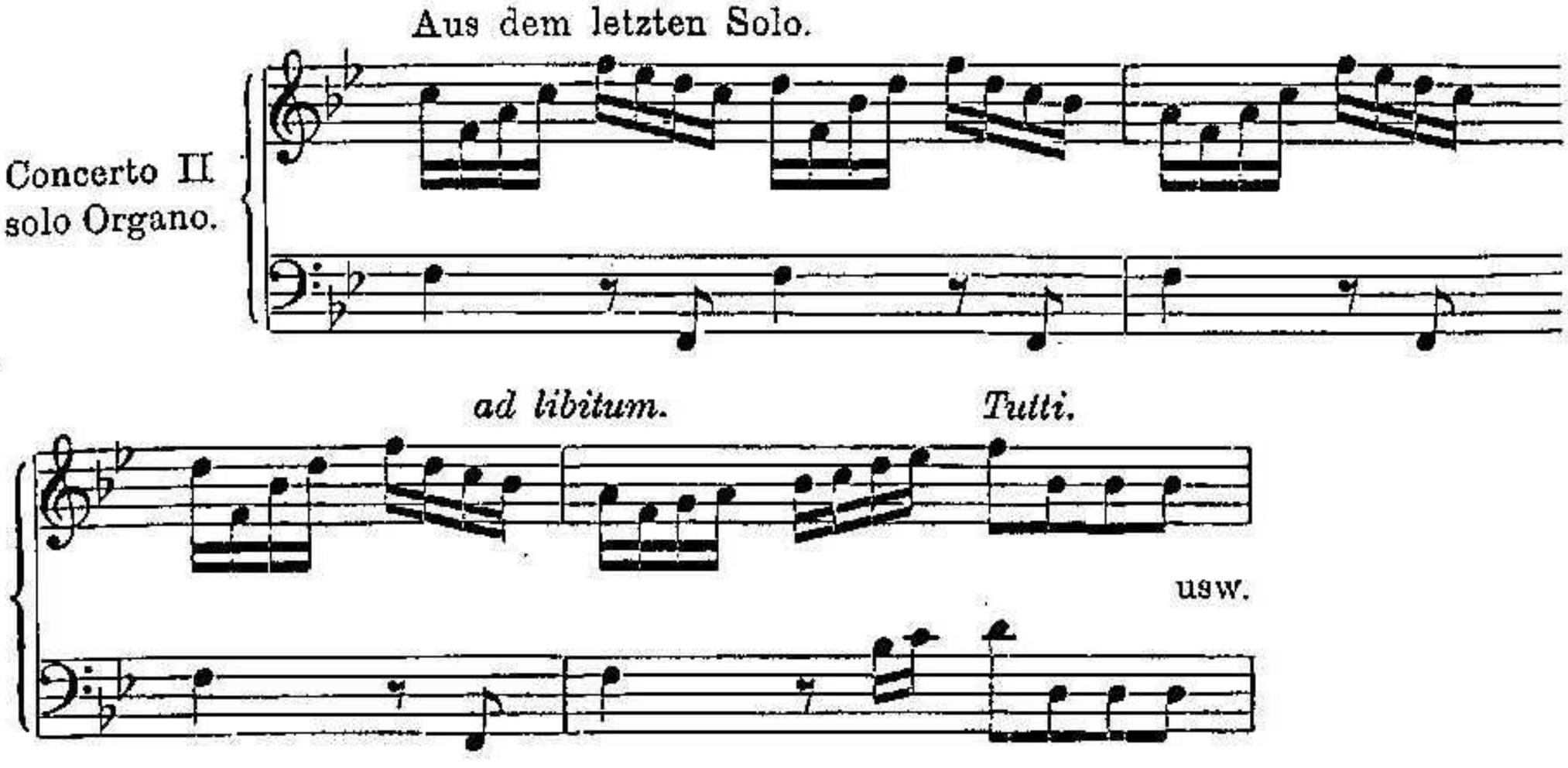
6) Man vergleiche hierzu die große Kadenz von J. Hellmesberger (Verlag C. F. Peters), deren Anbringung hier ganz unberechtigt ist. Abgesehen davon erscheint sie in jeder Beziehung unhistorisch (sogar violintechnisch), indem sie das thematische Material aller drei Sätze verarbeitet und in der Anlage auf eine viel spätere Zeit hinweist.

7) Bd. XXVIII der Gesamtausgabe. Ich verweise an dieser Stelle auf die Bearbeitungen der großen und Orgelkonzerte von Max Seiffert.

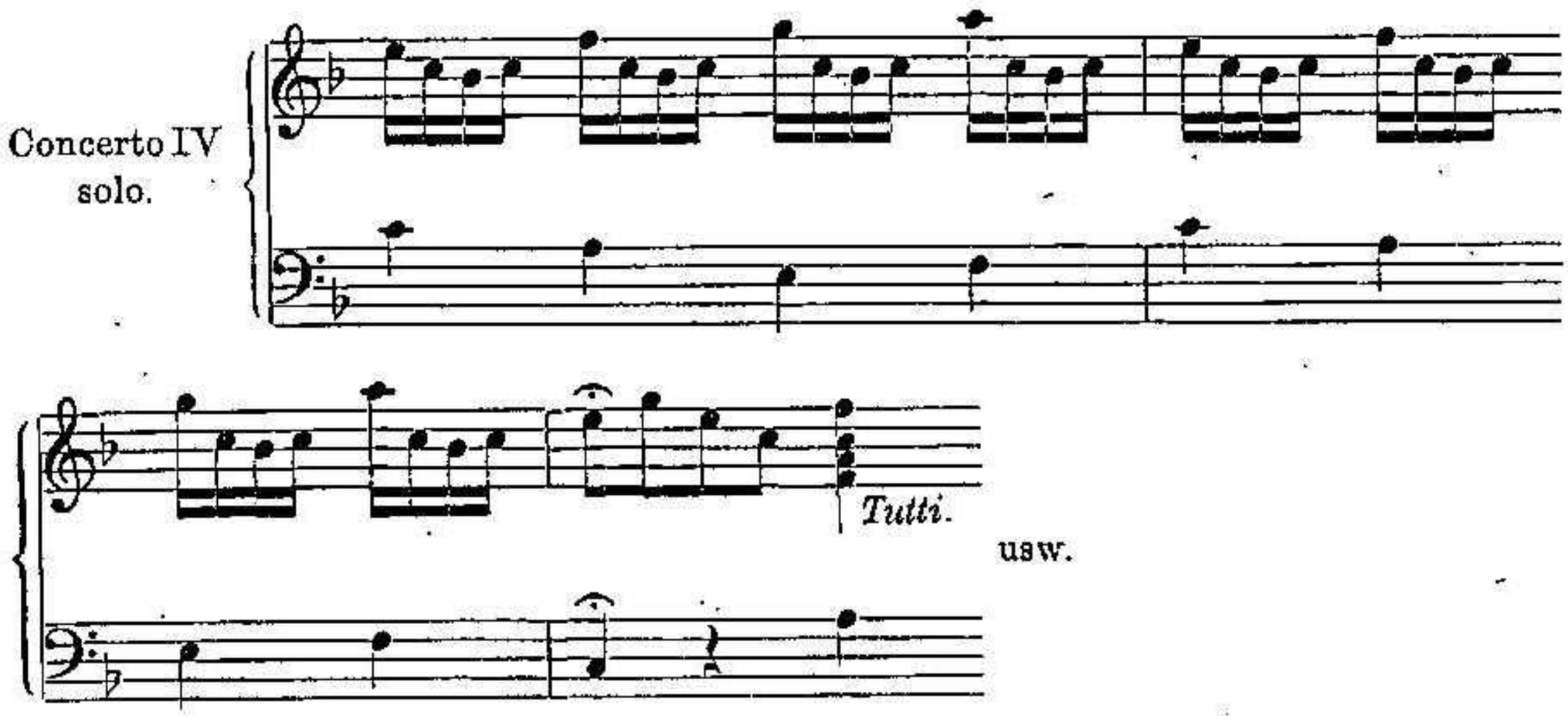
Händel gibt darin dem Ausführenden große Freiheiten, sogar solche, die tief in den Organismus des Satzes selbst eingreifen, so wenn er z. B. die Ausführung eines ganzen Solo dem Spieler überläßt. Diesbezüglich sei auf folgendes hingewiesen:

Im ersten Allegro des II. Konzertes (op. 4) ist das »ad libitum« (28, IV, 4) jedenfalls dahin auszulegen, daß der Ausführende durch Erweiterung und reichere Gestaltung der Gänge den Eintritt des abschließenden Tutti hinausschieben soll[1]):

Aus dem letzten Solo.



Eine ähnliche Stelle findet sich im ersten Satze (Allegro) des IV. Konzerts in *F*dur (48, I, 5). Hier kann der Ausführende ebenfalls durch freiere und reichere Figuration das letzte Solo kadenzartig[2]) ausgestalten:



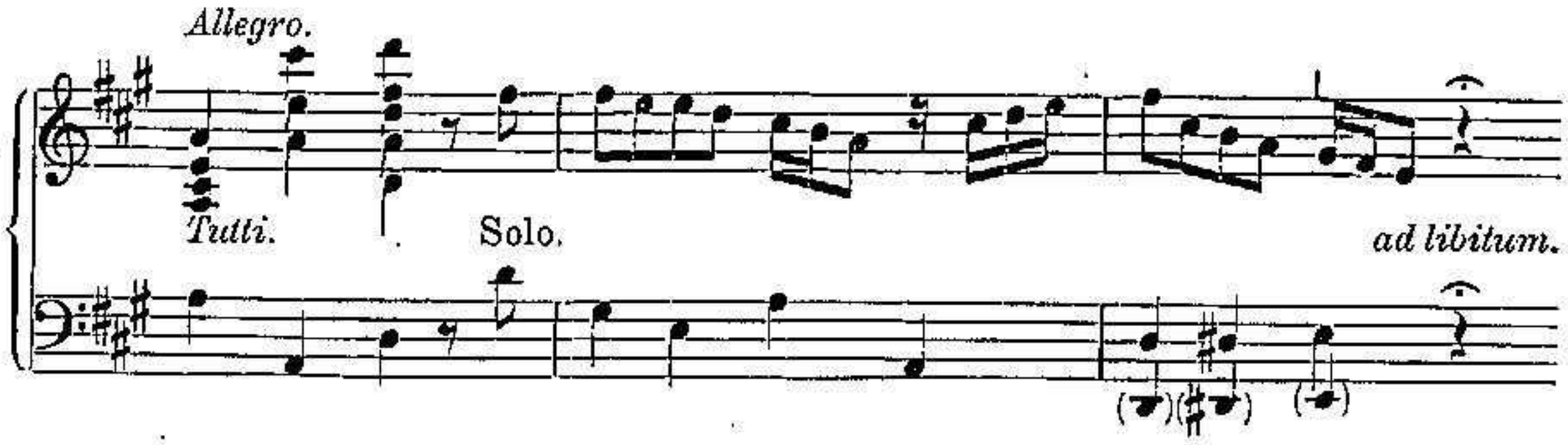
1) Die Seiffert'sche Bearbeitung dieses Konzertes führt die Stelle im selben Sinne aus.

2) Die Seiffert'sche Bearbeitung deutet die weitere Ausführung dieser Stelle an. Auf eine längere Aufhaltung weist außer dem Fermatenzeichen über den Ripien, noch der Bau des Satzes hin, der ein entsprechend ausgebautes, abschließendes Solo fordert.

Große Freiheiten gibt Händel dem Ausführenden im letzten Solo des *A* dur-Konzerts (op. 7): I. Satz. Diesem Allegro, das die typische Form klar ausprägt, liegt das folgende harmonische Schema zu Grunde;

Tutti — *A* dur,
Solo — moduliert nach *E*,
Tutti — *E* dur,
Solo — nach *D*,
Tutti — *D* dur (!),
Solo — nach *E* (nur angedeutet, in seiner weiteren Ausführung dem Spieler überlassen),
Tutti — *A* dur.

In diesem Falle erhält der Ausführende die Aufgabe, das letzte Solo ganz selbständig auszugestalten, was natürlich unter voller Berücksichtigung des gesamten Satzbildes geschehen muß; dabei kann das kadenzierende Moment in den Vordergrund treten:



Durch entsprechendes Ritardieren, ferner durch das Hervorheben des letzten chromatischen Schrittes (*dis — e*) im Basse, tritt das kadenzvorbereitende Moment dieser Stelle schärfer hervor.

Eigentümlich sind in diesen Konzerten die mitten im Solo abgebrochenen Stellen, worüber Händel »ad libitum« schreibt, so z. B. im ersten Allegro des IV. Konzerts, op. 7; zu den beiden Aufhaltungen im letzten Solo dieses Satzes schreibt er »ad libitum harpeggio«. Zu einer eingeschobenen Kadenz ist hier nirgends Gelegenheit. Desgleichen nicht im ersten Satze des Konzerts op. 7, Nr. 5 in *g* moll (28, III, 3), die nur eine kürzere fermatische Auszierung gestattet.

Händel hängt auch des öfteren seinen ersten Allegri (nach eingetretenem Ganzschluß) ein ad libitum-Sätzchen an, dem er den Baß vorskizziert; diese haben den Charakter von kurzen Überleitungskadenzen und schließen auch meist in der Dominante des folgenden Satzes[1]). Nach Abschluß des ersten Allegros des III. Konzerts wird dem Organisten ein »Adagio e Fuga ad libitum« zur freien Ausführung überlassen.

Im letzten Satze des VI. Konzerts seines 7. Werkes deutet Händel sämtliche Soli nur an und stellt die weitere Ausführung vollständig dem Spieler anheim. Dem breit angelegten einleitenden Tutti nach müssen die einzelnen Soli entsprechend ausgebaut werden. Die Richtung ist ihnen gegeben — sie müssen sich an das gegebene Material halten und zu den Fixpunkten der Tutti strikte hinmodulieren. Dabei kann das letzte Solo nach dem Bei-

1) Vgl. hierzu die korrekte Ausführung der Seiffert'schen Bearbeitung.

spiel der andern Konzerte und dem Charakter des Satzes selbst virtuoser gehalten und kadenzartig ausgestaltet werden.

Jedenfalls ist in der Anbringung größerer eingeschobener Kadenzen Vorsicht geboten. Gestattet auch Händel viele Freiheiten, wie wir gesehen haben, sogar solche organisch tiefgehender Natur, so sind Kadenzen entschieden nur an Stellen berechtigt, wo sie die Anlage des Satzganzen bedingt, bzw. wo eine spezielle Vorbereitung darauf hinweist.

C. Ph. E. Bach bringt bereits die Kadenzen regelmäßig auf dem Quartsextakkord und bereitet sie in der später allgemein üblichen Weise vor. Den Kadenzen widmet er auch ein Kapitel seines »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«. Ich will diesen klar gefaßten Abschnitt »Von den Schlußkadenzen« hier auszugsweise wiedergeben.

(»Schlußkadenzen kommen mit und ohne Verzierung vor«.)

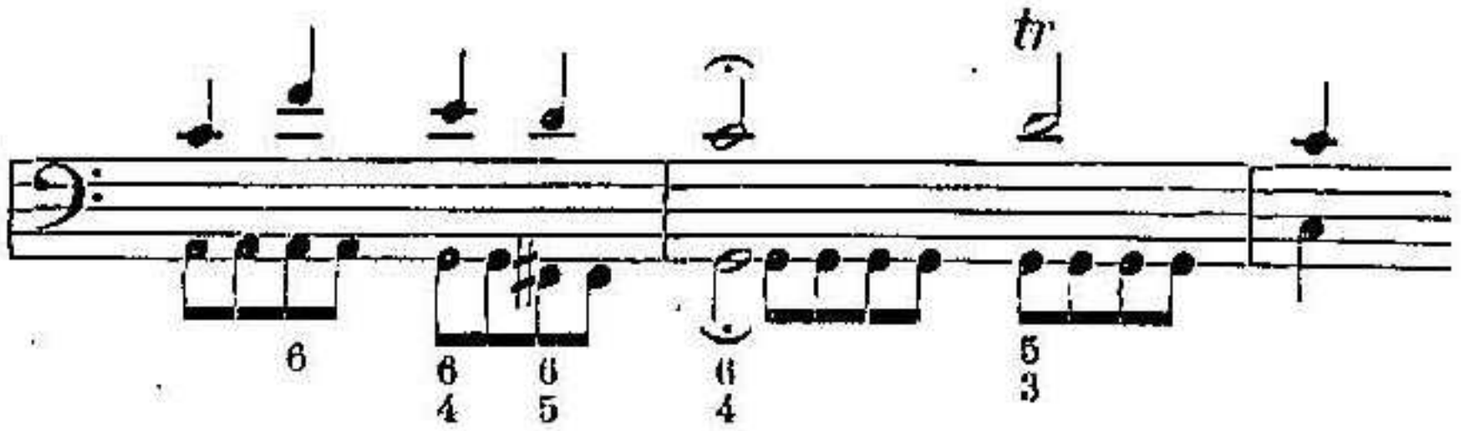
»Bei dem Eintritte verzierter Kadenzen, sie mögen durch ein Ruhezeichen in der Grundstimme angedeutet sein oder nicht (!), hält der Accompagnist den Sextquartakkord[1]) eine Weile aus, und ruhet hernach so lange, bis bei dem Ende der Kadenz die Hauptstimme durch einen Schlußtriller oder andere Figuren, die Auflösung des erwähnten Accordes notwendig macht, welche alsdann durch den Dreiklang, wozu man noch die Septime zur fünften Stimme nimmt, auf dem Klavier vor sich geht«.

Dies zeigt, wie sehr die Anbringung von Kadenzen allgemein gebräuchlich war, und gibt eine innere Begründung über das Wesen der Aufhaltung als solcher — die aufgehaltene Auflösung des Quartsextakkords zum Dominantseptakkord [vgl. später].

»Vom Adagio molto an bis zum Andante wird der Sextquartakkord sowohl, als der darauf folgende Dreiklang langsam, oder etwas hurtiger von unten hinauf gebrochen, nachdem es die Zeitmaße oder der Affekt erfordern«. —

»Wenn nach einer verzierten, oder auch nur nach einer mit einem bloßen langen Triller aufgehaltenen Kadenz, der Baß gleich darauf fortgehen soll: so muß das mit einer Festigkeit und sicheren Wiederergreifung des Tempos sogleich geschehen . . .«

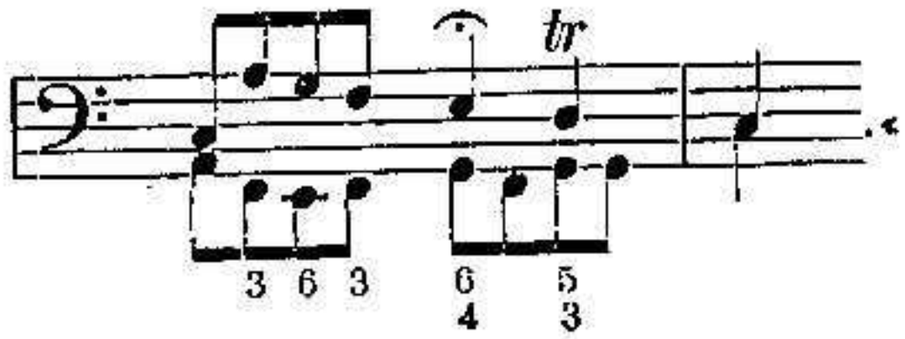
»Zuweilen fehlet es dem Ausführenden an der Disposition sich bei der Kadenz aufzuhalten, ohngeachtet ein Ruhezeichen über der Grundnote steht; er pflegt dies dann seinen Begleitern, durch eine Bewegung mit dem Kopfe oder mit dem Leibe zu verstehen geben. Wenn der Akkompagnist dies merket, so schlägt er, anstatt einer auszuhaltenden Grundnote, lauter solche kurze Noten an dergleichen vorangegangen sind, damit die gute Ordnung erhalten werde, und die übrigen Musiker den Fortgang im Tempo ohne Aufhaltung deutlich hören:



Wenn im folgenden Exempel der Komponist bey der Schlußkadenz, ohne Rücksicht auf eine Verzierung derselben, die Bewegung der Grundnoten fortgehen läßt: so hält der Accompagnist bei dem ersten *g* gleich an und wiederholt dieses Inter-

1) Wird also schon als selbstverständlicher Ausgangspunkt der Kadenz angesehen.

vall (diesen Ton) bei dem Triller, worauf er den nächsten Takt anfängt. Dieser Fall kommt oft im Allegro vor, und erfordert alsdann ein aufmerksames Ohr.



Weiterhin bespricht Bach die Art des Anschlages des Quartsextakkords in langsamen und geschwinden Stücken, bzw. das Verhältnis der Gebundenheit des Ausführenden der Prinzipalstimme gegenüber der $\frac{6}{4}$ Harmonie: beim Anfange solle man möglichst den $\frac{6}{4}$ Akkord berücksichtigen; im Allegro schlage der Akkompagnist den $\frac{6}{4}$ Akkord ganz kurz an, um dem Solisten sogleich Gelegenheit zu geben, nach ganz kurzem Stillstande anzufangen und »seine Schönheiten unabhängig von der nachklingenden $\frac{6}{4}$ Harmonie anzubringen«; man könne sich übrigens dadurch helfen, daß man mit den Begleitern die Harmonie selbst noch eine Weile aushalte . . . »Diese Art des Vortrages ist auch deswegen gut, weil die Zuhörer auf die Kadenz gehörig vorbereitet werden, nachdem der $\frac{6}{4}$ Akkord dem Gehör gut eingeprägt worden ist«.

Die Ausführungen über den Schlußtriller und die »halben Kadenzen« sind nicht von wesentlicher Bedeutung.

Gehen wir nun zu C. Ph. E. Bach's Konzerten über und untersuchen, wie er sich seinen Ausführungen gegenüber, praktisch verhält.

Im ersten Satze seines *d*moll-Konzerts [1]) weisen die beiden Koronen nicht auf einzuschiebende Kadenzen hin; wo Bach solche angebracht sehen will, ist es klar ersichtlich. Dagegen fordert er eine Kadenz auf dem $\frac{6}{4}$ Akkord im Andante, welche schon hier einigermaßen vorbereitet erscheint (vgl. später).

Die Kadenzvorbereitung überläßt Bach dem Soloklavier allein oder er verstärkt die kadenzvorbereitenden Schritte durch den kräftigen Einfall der Bässe im Tutti. In seinen späteren Konzerten übernimmt das Tutti meist allein die Vorbereitung zur Kadenz. Sie geschieht in letzterem Falle nach Abschluß des Solo, durch eine kurze Überleitungsphrase — vom Orchester meist *ff* gebracht — die zuweilen stark ausweicht und zum $\frac{6}{4}$ Akkord über den (alterierten) $\frac{6}{5}$ Akkord hinmoduliert, wobei der Quintschritt im Basse gewöhnlich chromatisch erreicht und diese chromatische Wendung durch Verdoppelung bzw. Verstärkung der Bässe noch besonders hervorgehoben wird.

Diese Phrase wird für die Folge typisch. Mozart und Beethoven wenden sie — mit geringen Modifikationen — fast regelmäßig an. In der gleichen Weise verfahren auch die andern Söhne J. S. Bach's. Zwei Beispiele seien aus dem Klavierkonzert in *E*dur von J. Chr. Bach hier angeführt (Steingräber 106, H. Riemann).

Aus dem ersten Satze:

1] Vgl. D. d. T. XXIX—XXX (A. Schering).

Solo.

II. Klavier.
(Tutti.)

allarg.

Aus dem Adagio desselben Konzerts:

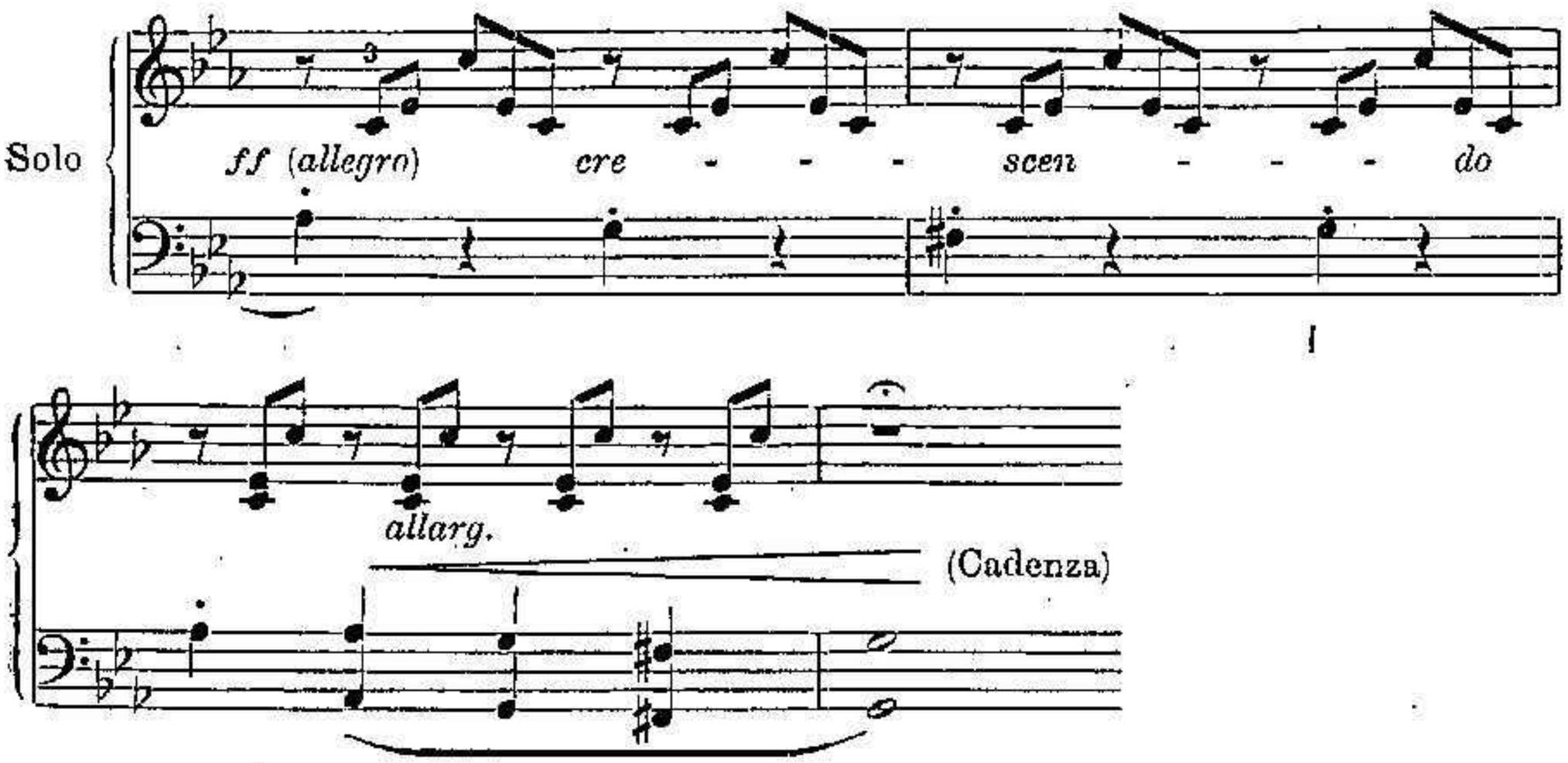
Solo

II. Klavier
(Tutti)

Tutti

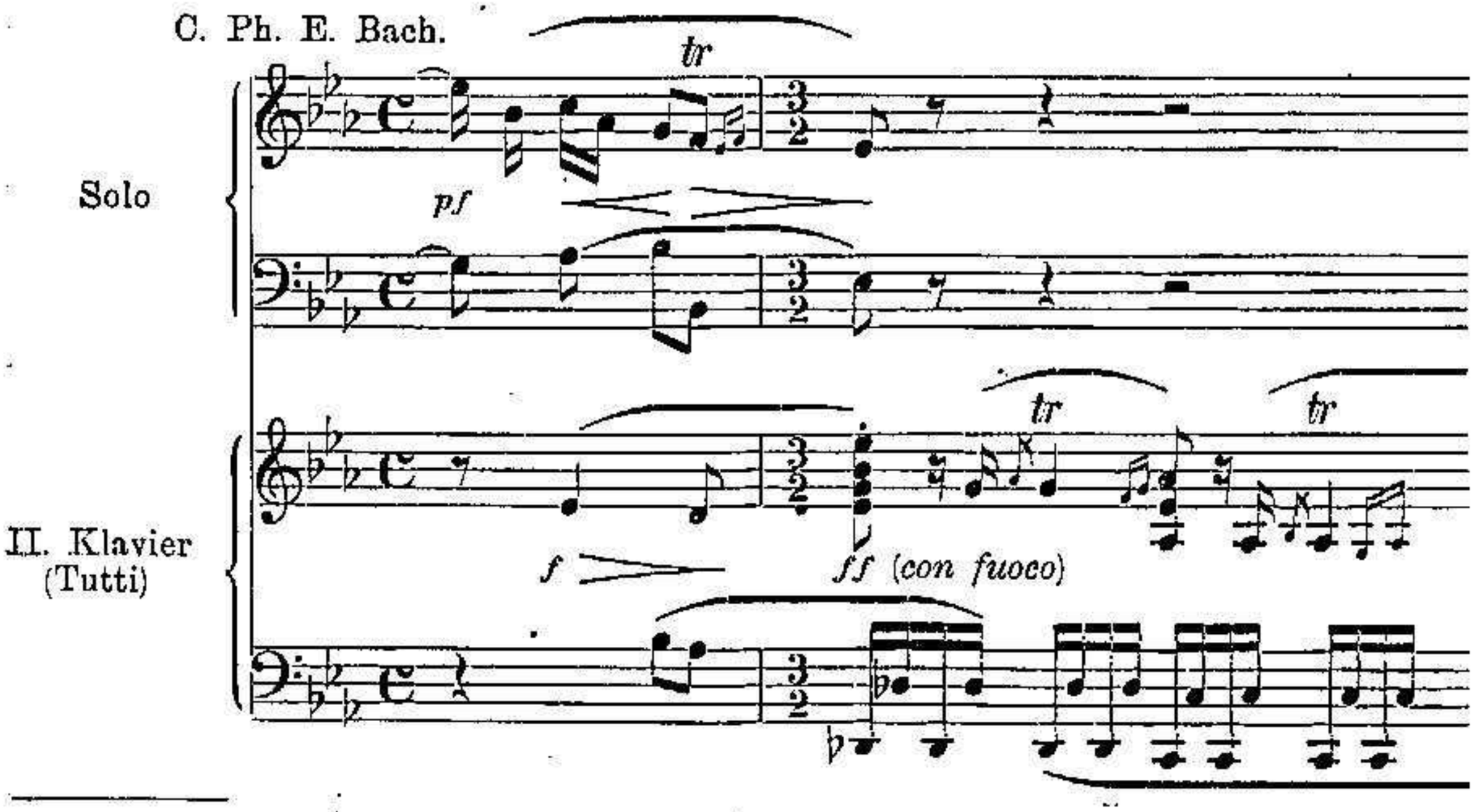
Ferner W. F. Bach im ersten Satze seines *F*dur-Konzerts [1]) (Steingräber Nr. 164). Ebenso ist eine Kadenz im Adagio dieses Konzerts auf dem $\frac{6}{4}$ Akkord (S. 19) anzubringen.

C. Ph. E. Bach: im Andante seines oben erwähnten Klavierkonzerts in *d* moll (1748) übernimmt das Klavier allein die Vorbereitung zur Kadenz; desgleichen im Andante seines *D*dur-Konzerts (Steingräber Nr. 103, S. 19). Oder im letzten Allegro seines *c*moll-Konzerts:

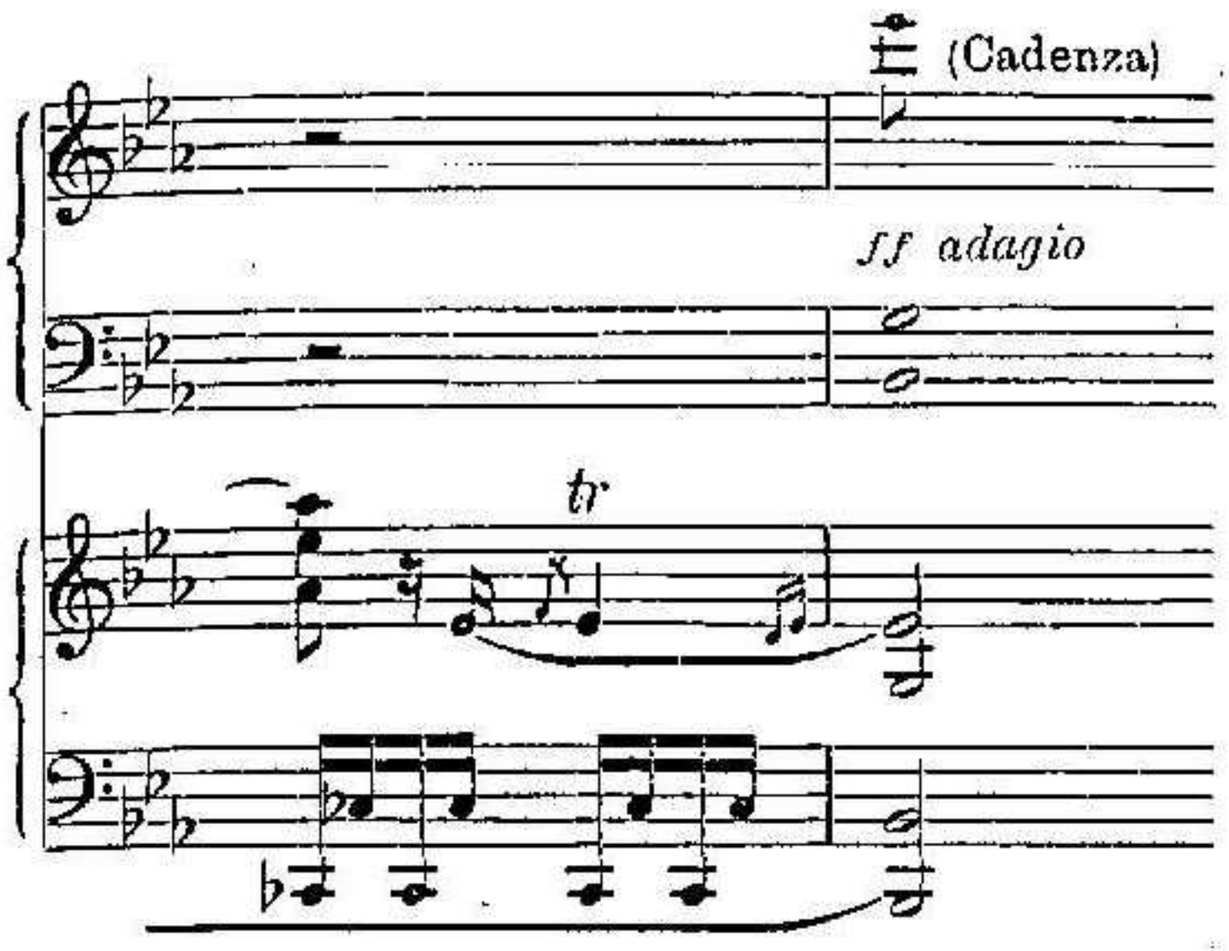


Gewöhnlich bereitet in seinen Allegri der späteren Konzerte aber das Orchester zur Kadenz vor, z. B. im 1. Satze des *Es* dur-Konzerts:

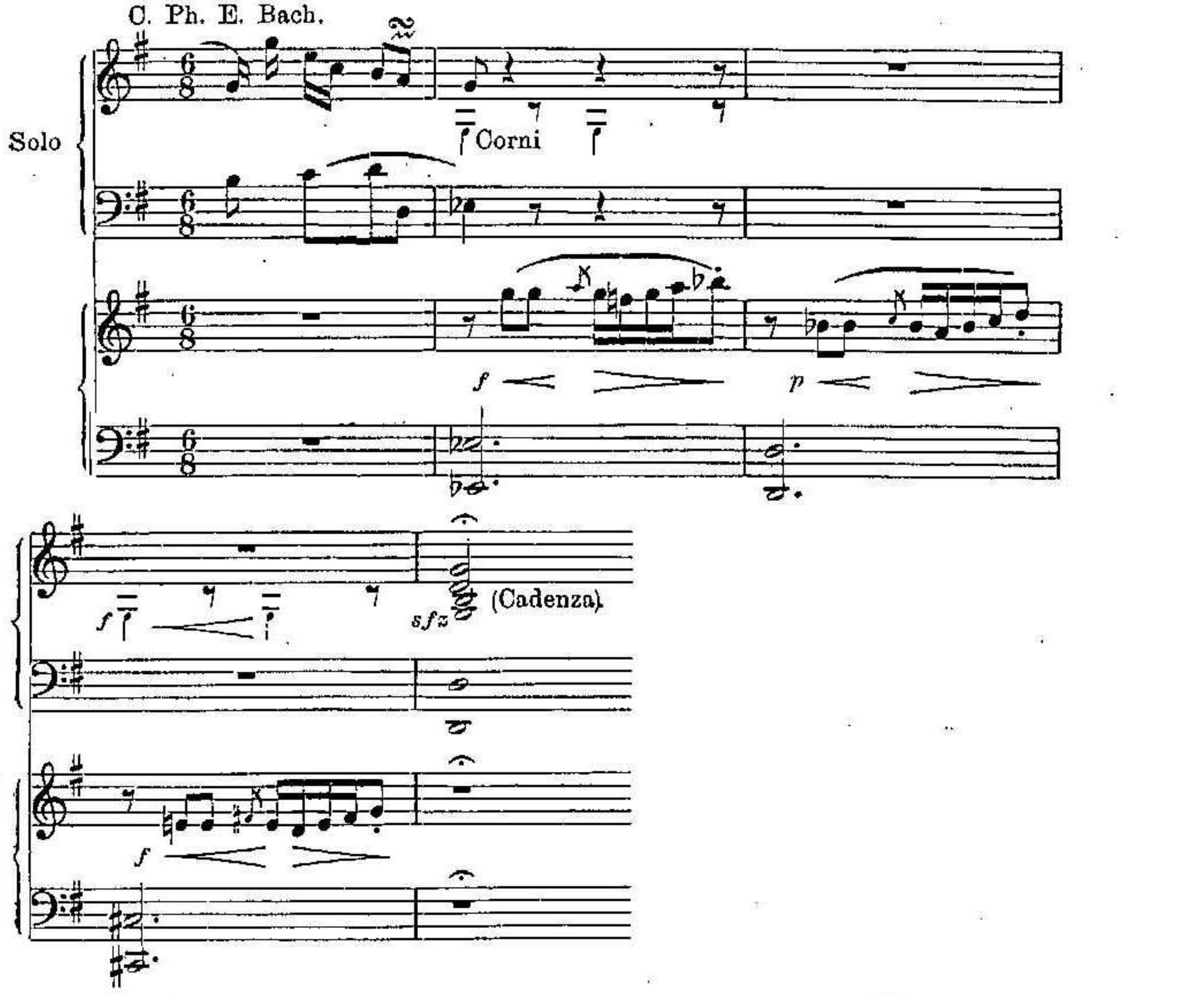
C. Ph. E. Bach.



1) Die daselbst (S. 12) von H. Riemann ausgeführte, mit »Kadenz« bezeichnete Auszierung kann wegbleiben, dagegen gehört eine regelrechte Kadenz auf den vorbereiteten $\frac{6}{4}$ Akkord (S. 13).



Originell erscheint die Kadenzvorbereitung im 1. Satze des *G* dur-Konzertes (1772) durch das Abfallen in die große Unterterz (*Es*) — eine wirksame Art der Vorbereitung, die später besonders Beethoven anwendet. Der $\frac{6}{4}$-Akkord wird vom Klavier voll angeschlagen:



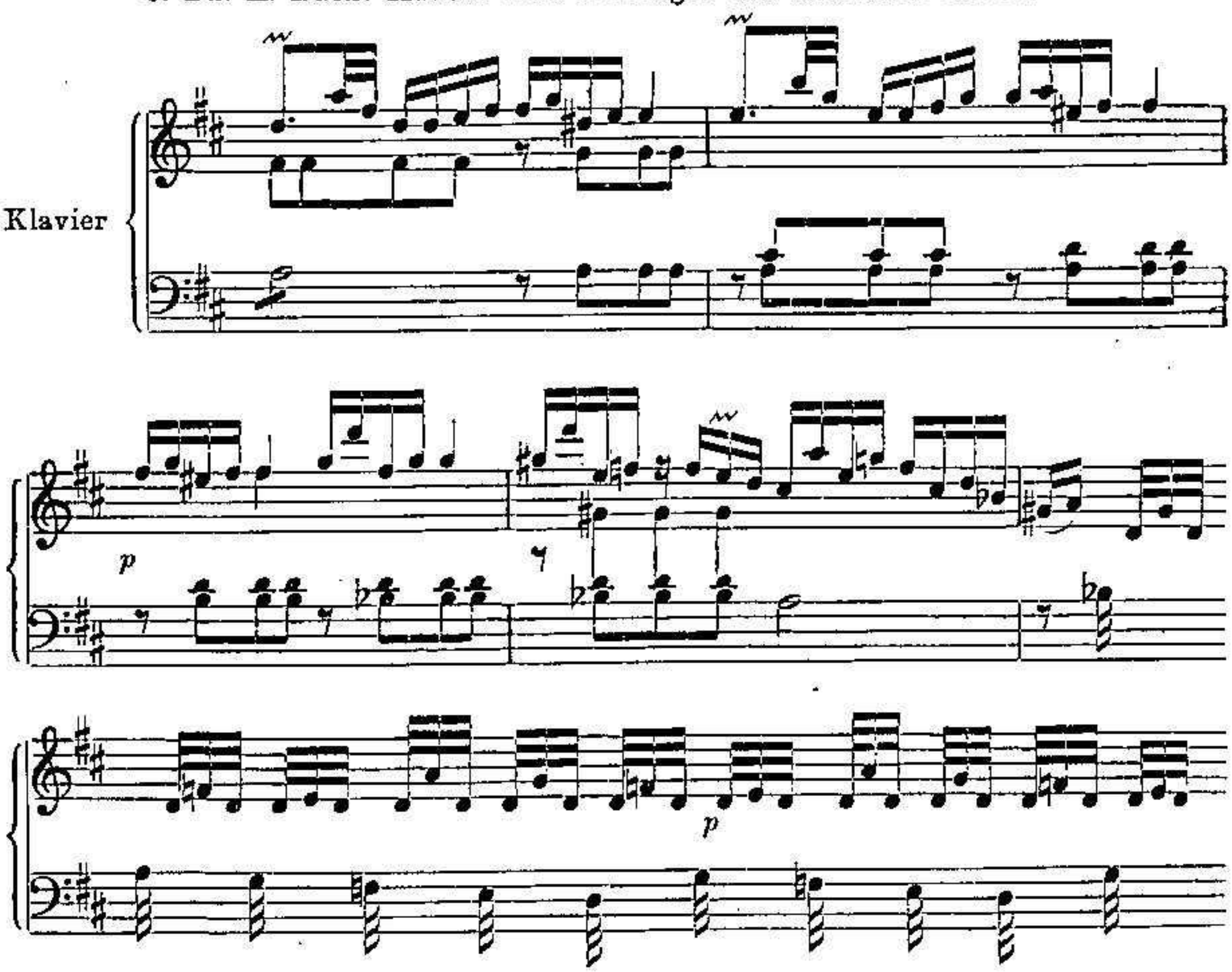
Was die Kadenzen C. Ph. E. Bach's selbst anbetrifft, so unterscheiden sie sich durch eine gewisse vornehme Zurückhaltung, zuweilen sogar durch Tiefe in der Auffassung stark von den Kadenzen seiner Zeitgenossen [1]).

Von den in den oben erwähnten Konzerten ausgeschriebenen Kadenzen zeigt die Kadenz im *c*moll-Konzert anfangs reflektierenden Charakter (thematisch gehalten), geht dann aber in ein energisch gehaltenes Allegro über, um in der gebräuchlichen Weise mit dem Triller zu endigen. Ähnlich ist die Kadenz im ersten Satze des *Es*dur-Konzerts angelegt.

Die erwähnte Sammlung von Kadenzen C. Ph. E. Bach's bildet durch ihre Vollständigkeit ein wichtiges Dokument für die Entwicklungsgeschichte der Kadenzen im allgemeinen und im besonderen, was das Schaffen C. Ph. E. Bach's auf diesem Gebiete selbst anbetrifft.

Die Kadenzen zu den ersten Allegrosätzen seiner frühen Konzerte erscheinen kurz gehalten und zeigen in der Anlage vielfach Fermatencharakter. In seinen späteren Konzerten werden die Kadenzen ausgebaut und zeigen dann jene Zweiteilung — nämlich in einen thematischen und einen Passagenteil — die für die Folge typisch wird. Manche Kadenzen aus seiner reifen Zeit erscheinen fast mozartisch durchgebildet — wie die folgende:

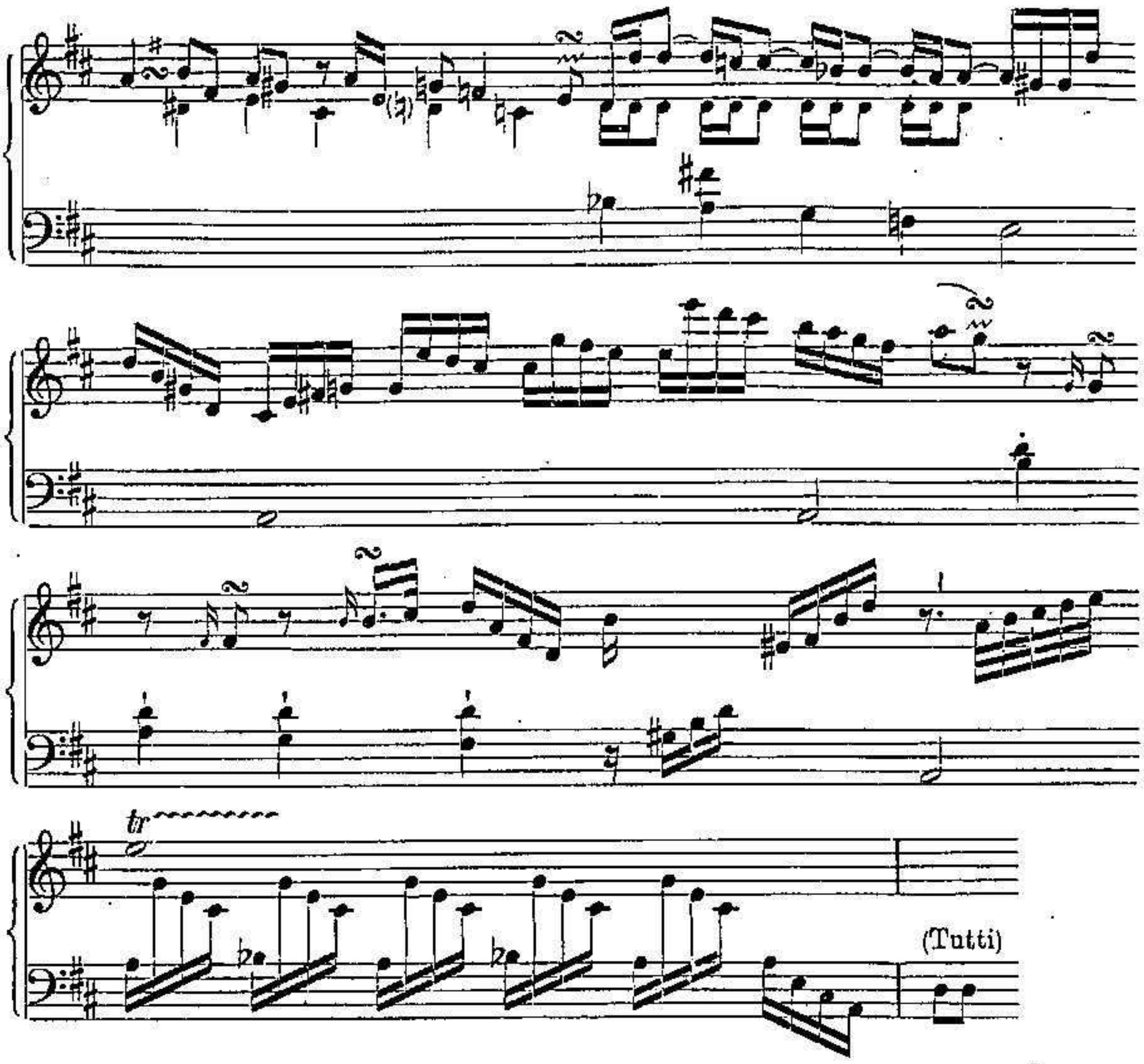
C. Ph. E. Bach: Kadenz zum 1. Allegro des Konzertes Nr. 51.



1) In der Bibliothek des königl. akad. Institutes für Kirchenmusik in Berlin befinden sich 73 Kadenzen zu Konzerten von C. Ph. E. Bach. Die Überschriften teilen die Kadenzen bestimmten Konzerten zu, erweisen sich aber als unrichtig — wahrscheinlich Flüchtigkeit des Kopisten.

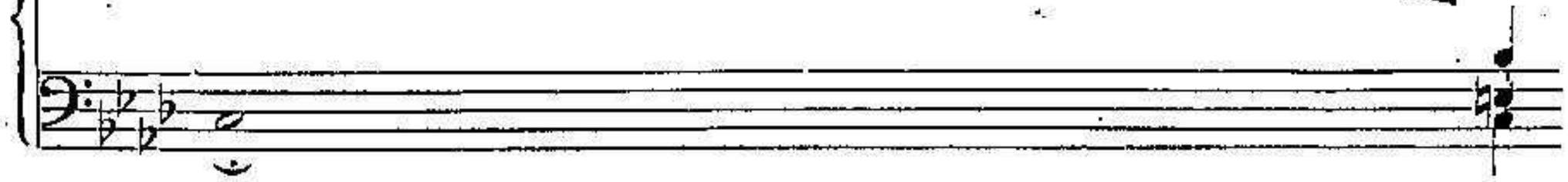
f

Andante

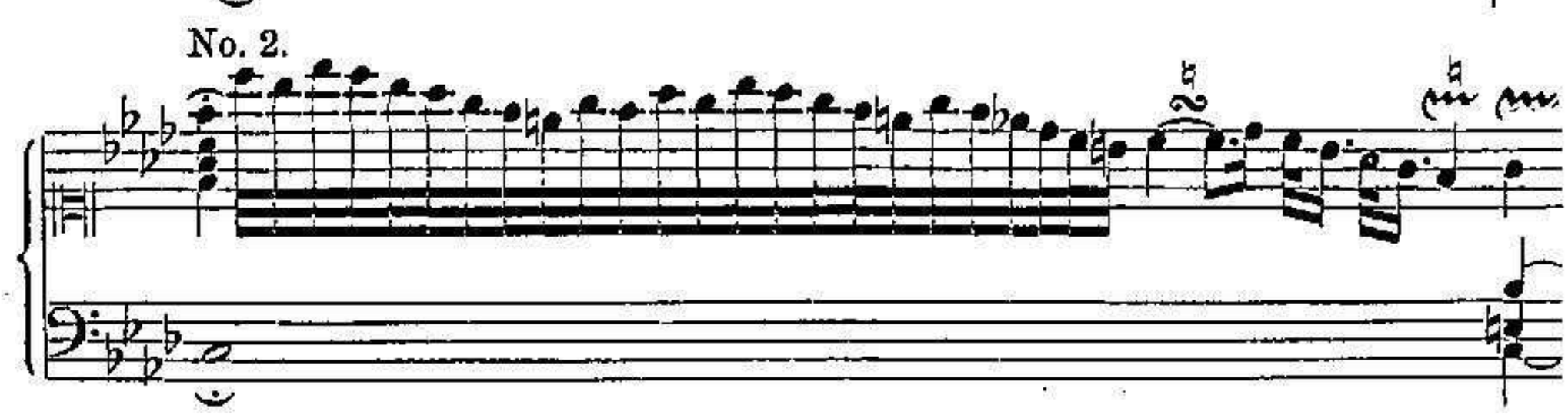


Die Kadenzen zu den Adagios seiner Konzerte erscheinen kürzer gehalten wie die folgenden zu einem und demselben Konzert:

Kadenz zum Adagio eines Klavierkonzertes, No. 1.



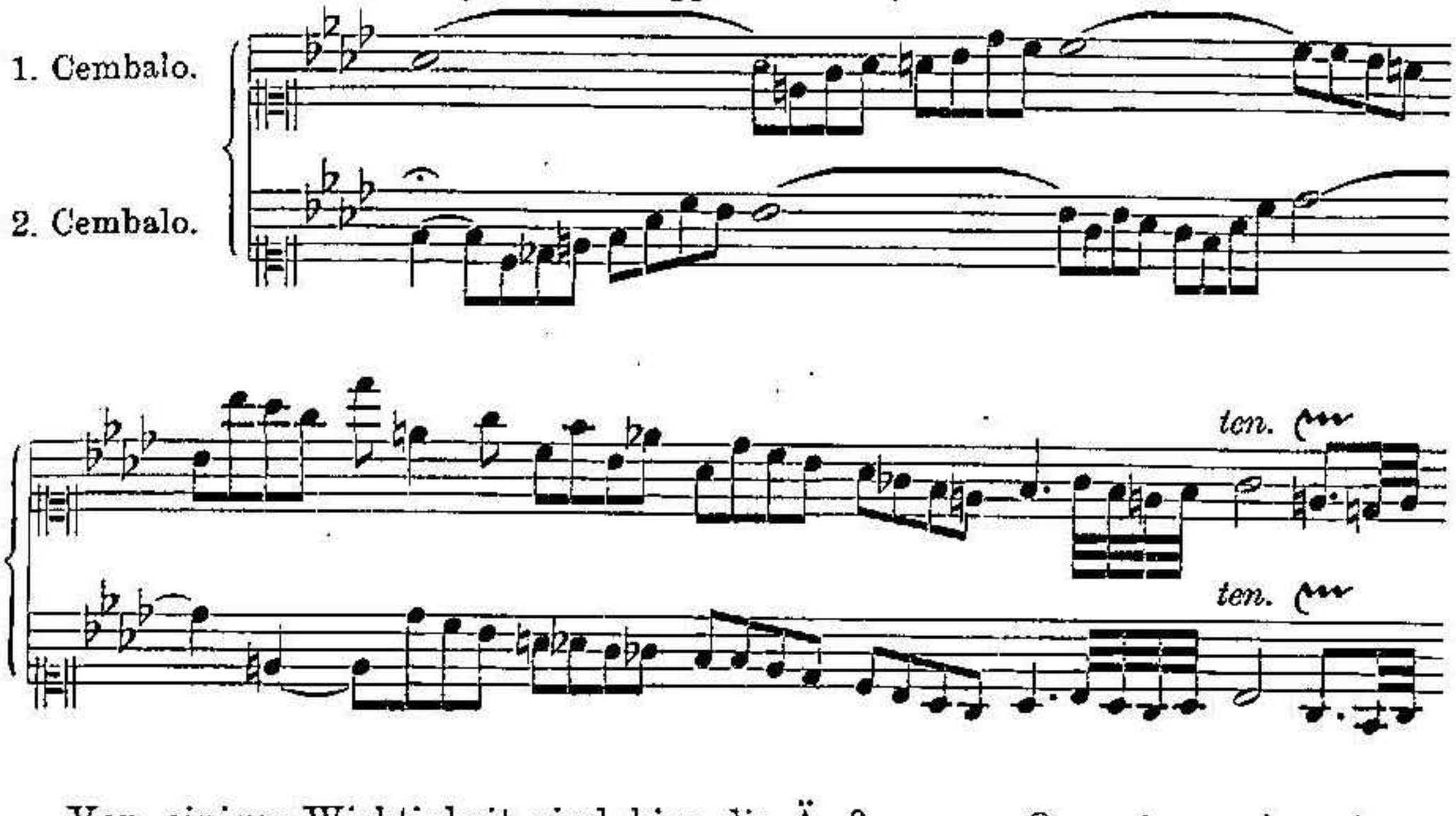
No. 2.



Diese beiden Kadenzen zeigen übrigens den gleichen Charakter und eine für den Fall bestimmte Auffassung (vgl. hierüber später Quantzens Ausführungen).

Kadenzen zu Doppelkonzerten sind nachahmend gehalten (man beachte die gesangs- bzw. geigenmäßige Führung der beiden Stimmen):

Kadenz zum Adagio eines Doppelkonzertes, No. 1.



Von einiger Wichtigkeit sind hier die Äußerungen Quantzens in seinem »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen« [1]).

Ich will den Abschnitt über die Kadenzen in seinen Hauptzügen wiedergeben. Quantz sagt:

»Ich verstehe unter dem Worte Kadenz hier nicht die Schlüsse oder Absätze in der Melodie, noch weniger den Triller, welchen einige Franzosen cadence nennen. Ich handle hier von derjenigen willkürlichen Auszierung, welche von einer konzertierenden Stimme, beim Schlusse des Stückes über der vorletzten Note der Grundstimme, nämlich über der Quinte der Tonart[2]), woraus das Stück geht, nach dem freien Sinne und Gefallen des Ausführenden gemacht wird.«

Dann spricht Quantz über die Zeit der Entstehung dieser Kadenzen[3]):

»Ob die Kadenzen mit ihrer Geburt zugleich die Regeln, worin sie eigentlich bestehen sollten, mitgebracht haben, oder ob sie nur von einigen geschickten Leuten willkürlich und ohne Regeln erfunden worden sind, weiß ich nicht; doch glaube ich das letztere. Denn schon seit 20 Jahren eiferten die Komponisten in Italien gegen den Mißbrauch, der in diesen Punkten in Opern so häufig von mittelmäßigen Sängern begangen wurde. Die Komponisten beschlossen deswegen, um

---

1) Berlin, 1752; in Neudruck erschienen (XV. Hauptstück).

2) Der $\frac{6}{4}$-Akkord wird um jene Zeit als Ausgangspunkt der Kadenz bereits allgemein angewendet. »Quint als vorletzte Note der Grundstimme« — übrigens in harmonischer Beziehung mehrdeutig. Vgl. später.

3) Bemerkenswert ist die Angabe der Jahre 1710—16 für das Aufkommen derselben; die gleichen Jahre gibt, wie wir wissen, J. Fr. Agricola in seiner »Anleitung zur Singekunst« an.

den ungeschickten Sängern die Gelegenheit zur Kadenz zu benehmen, die meisten Arien mit baßmäßigen Gängen im Unisono.« [1]).

»Regeln über Kadenzen sind noch niemals gegeben worden. Es würde auch schwer fallen, Gedanken, die willkürlich sind, die keine förmliche Melodie ausmachen sollen, zu welchen keine Grundstimme stattfindet, deren Umfang in Bezug auf die Tonarten, welche man berühren darf, sehr klein ist und die überhaupt als ein Ohngefähr klingen sollen, in Regeln einzuschließen. Doch gibt es einige aus der Setzkunst fließende Vorteile, deren man sich bedienen kann, wenn man nicht, wie viele tun, die Kadenzen nur nach dem Gehöre wie die Vögel singen, auswendig lernen und bisweilen in einem traurigen Stücke eine lustige Kadenz und umgekehrt hören lassen will.«

Nun folgen einige Regeln:

»Die Kadenzen müssen aus dem Hauptaffekt des Stückes fließen, und eine kurze Wiederholung oder Nachahmung der gefälligsten Klauseln des Stückes bringen. Zuweilen ist man zu zerstreut, um etwas neues zu bringen. Da ist nun das beste Mittel, aus dem Vorhergehenden sich einige der gefälligsten Klauseln zu erwählen und die Kadenz daraus zu bilden. Hiedurch kann man nicht nur den Mangel an Erfindung ersetzen, sondern man wird auch stets der herrschenden Leidenschaft des Stückes Genüge tun . . .« [2]).

Weiterhin werden noch einige Regeln und Verbote aufgestellt:

»Die einstimmigen Kadenzen, die vornehmlich willkürlich sind, müssen kurz und neu sein und den Zuhörer überraschen wie ein bon mot. Weder die Figuren, noch die simplen Intervalle, womit man die Kadenz anfängt und endigt, dürfen in der Transposition mehr als zweimal wiederholt werden, sonst werden sie zum Ekel . . . Man muß sich überhaupt hüten, die Töne, womit die Klauseln anfangen, welche besonders im Ohre bleiben, nicht zu oft hören zu lassen . . .«

»In den Tonarten muß man nicht zu sehr ausschweifen . . ., eine kurze Kadenz muß gar nicht aus ihrer Tonart weichen. Eine etwas längere, am natürlichsten in die Quart (!), ist sie noch länger in die Quart und Quint . . .«

»Eine ordentliche Taktart wird selten beobachtet, ja sie darf nicht einmal beobachtet werden. Denn die Kadenzen sollen nicht aus einer aneinander hängenden Melodie, sondern vielmehr aus abgebrochenen Gedanken bestehen, wenn sie den vorhergehenden Leidenschaften gemäß sind.«

»Die Kadenzen für eine Singstimme oder ein Blasinstrument müssen so beschaffen sein, daß sie in einem Atem gemacht werden können. Ein Saiteninstrumentist kann sie so lange machen, als es ihm beliebt; doch erlangt er mehr Vorteil durch billige Kürze, als durch verdrießliche Länge«.

Was Quantz über die sogenannten »halben Kadenzen« schreibt, gehört in das Gebiet der fermatischen Auszierung. Ich kann diese übrigens nicht wesentlichen Ausführungen ebenso, wie diejenigen über die Fermate selbst, übergehen.

In den Regeln über die zweistimmigen (doppelten) Kadenzen bringt Quantz die einfachen Satzregeln der Stimmführung zur Anwendung.

Beispiele von Kadenzen aus dieser Zeit bringt A. Schering in der Ein-

---

1) Diese Behauptung Quantzens ist nicht haltbar. Die Komponisten suchten sich im Gegenteil mit dem notwendigen Übel abzufinden; eine radikale Maßnahme hätte die Sache zu jener Zeit nur verschlimmert, da die Sänger in diesem Punkte, großenteils auch dem Geschmacke der Zeit Rechnung tragend, ganz selbstherrlich vorgingen; vgl. hiezu die Ansichten C. Ph. E. Bach's, Agricola's u. a.

2) Quantz widerspricht sich in diesen Worten offenbar, wenn er sagt, die Kadenzen müßten die gefälligsten Klauseln des Stückes bringen, dann aber diese Art der Bildung von Kadenzen als letzten Notbehelf anempfiehlt, wenn die eigene Erfindungskraft versagt.

leitung zu Bd. XXIX—XXX der D. D. T. (S. XVII—XX)[1]). Die daselbst abgedruckten Kadenzen aus Flötenkonzerten von Benda, Toëschi und Joh. Stamitz sind charakteristisch für die Bläserkonzerte im allgemeinen. Ihre Ausdehnung ist gewöhnlich durch die »Länge des Atemzuges« bestimmt. Den Charakter einer freien Phantasie hat die ebendort (S. XVIII) abgedruckte Kadenz aus einem Violinkonzert von D. Heinichen; sie erscheint in ihrer Anlage zerfahren und ist von ermüdender Länge.

Daneben zeigen sich — bei aller Freiheit und Mannigfaltigkeit — strenger, bzw. konsequenter gehaltene Bildungen; als Seitenstück hierfür sei eine ebenso echt geigenmäßige, als schön-maßvolle Kadenz aus einem Violinkonzert von Giuseppe Timer[2]) angeführt:

1) Auf die Ausführungen des Hrsgbrs. soll hier nicht näher eingegangen worden.
2) Concerto à cinque: Vlno princ., 2 Vlni obligati, Viola e basso (1740). Wiener Hofbibliothek, Fasz. 74. Nr. 3.

Die Kadenz, welche A. Schering dem Telemann'schen Violinkonzert (D. D. T. XXIX—XXX) eingefügt hat, weist zu sehr fermatenhaften Charakter auf und ist, wenn man die breiten Dimensionen in der Anlage des Satzes und seine brillante Art in Erwägung zieht, gar zu mager ausgefallen; eine Handhabe wäre an der organisch eingefügten Kadenz im Scherzo des Konzertes, die recht wirkungsvoll angelegt ist, geboten gewesen (S. 163 f.).

Von den beiden Kadenzen aus dem Nichelmann'schen Cembalokonzert (ebendort) bringt die zum Allegro gehörige im Verlaufe den Quartsextakkard nochmals (die Quinte chromatisch erreicht) — eine Art, die in der Folge häufig auftritt.

Von den Kadenzen, die ich aus der Zeit von etwa 1750—70 zu sehen Gelegenheit hatte, erweisen sich jene von C. Ph. E. Bach in Technik und Auffassung als die fortgeschrittensten. Seine Art wurde im wesentlichen von Mozart übernommen und weitergeführt.

Wie man aus C. Ph. E. Bach's »Versuch . . .« ersieht, war etwa um die Mitte des 18. Jahrh. die Kadenz mit dem Postulat des Quartsextakkords zur feststehenden Norm geworden. Unserm musikalischem Empfinden, das so lange Zeit an die Logik der tonalen Harmonie gewöhnt ist, erscheint nun diese Aufhaltung als die geeignetste, natürlichste[1]). Die Kadenzbildungen nahmen, wie wir gesehen haben, früher meist von andern Harmonien ihren Ausgang, von der tonischen, von der Dominantharmonie oder von leiterfremden. Der Quartsextakkord erlangte erst im Laufe des 18. Jahrh. seine feste Bestimmung als Ausgangspunkt der eingeschobenen Kadenz, welche — in der Praxis schon etwa ein Jahrzehnt früher allgemein anerkannt und üblich — zum erstenmale von C. Ph. E. Bach in dem oben besprochenen Werke festgelegt erscheint. Noch Quantz, dessen »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen« kurz vor dem Bach'schen Werke erschien, sieht die Quinte der Tonart »als vorletzte Note der Grundstimme« als Ausgangspunkt der eingeschobenen Kadenz an. Eine klare Scheidung zu gunsten einer von den drei hier in Betracht kommenden Harmonien (über der Quinte liegen die Dominant, Dominantsept und Quartsextharmonie) ist also dabei noch nicht vollzogen. Quantz steckt eben noch ganz in der hergebrachten Anschauung. Was nun der alte Quantz nicht einmal andeutet, nimmt der Neuerer Bach als selbstverständlich und geht auch gar nicht weiter auf die Berechtigung der Quartsextharmonie als alleinigen Ausgangspunkt von eingeschobenen Kadenzen ein.

Über die eigenartige Bedeutung des Quartsextakkords bei der Kadenzbildung möchte ich noch folgendes bemerken:

Dem Quartsextakkord ist das ritardierende bzw. aufhaltende Moment des Sextakkords[2]) in noch höherem Maße eigen; einerseits tritt die Quinte im Baß schärfer hervor als die Terz, anderseits schließt dieser Akkord eine Quarte gegen den Baß in sich — eine Dissonanz, die zur Auflösung drängt. Somit stellt die Anwendung des Quartsextakkords als Ausgangspunkt von

---

1) Wenn wir eine ganz einfache, harmonische Kadenz ausführen, setzen wir unwillkürlich dem Quartsextakkord einen Halt auf, z. B.:

$$\text{I} \quad \text{IV} \quad \overset{\frown}{\overset{6}{4}} \quad \overset{5}{3} \quad \text{I}$$

2) Ich verweise auf die Anwendung des Sextakkords im Rezitativ (vgl. Tosi, a. a. O., »abgebrochene Kadenzen«); ferner auf die frühe Verwendung desselben als Ausgangspunkt für Verzierungen aller Art (*graces* zu Corelli's Solosonaten usw.).

Kadenzen einen abgebrochenen Vorhalt dar, indem die Quart zur Terz des nachfolgenden $\frac{5}{3}$ Akkords nicht aufgelöst wird. Die harmonische Finalkadenz erscheint in ihrem Fortgange aufgehalten, am empfindlichsten wirkt dabei die abgebrochene Auflösung der Quart des $\frac{6}{4}$ Akkords selbst. Die Aufhaltung dieses aufzulösenden Quartenvorhaltes zur Terz des folgenden Dominant(sept)-akkords ist das innere Moment der »Aufgehaltenen Kadenz«, eine Bezeichnung, die sich bis heute für eingeschobene Kadenzen erhalten hat. Die Vorbereitung zur Kadenz, über die wir oben eingehender gehandelt haben, stellt in ihrem Wesen nichts anderes vor, als eine Verstärkung der aufhaltenden Wirkung, indem der Quartsextakkord bewußt exponiert, bzw. gleichsam in eine erhöhte Stellung gebracht wird.

Seit dem Erscheinen der für die moderne Harmonie grundlegenden Schriften von J. Ph. Rameau beobachten die theoretischen Schriften, die verschiedenen Lehrbücher und Lexika eine deutliche Trennung zwischen harmonischer und melodischer Kadenz [1]).

Der Begriff der harmonischen Kadenz wird durch Rameau erweitert, verallgemeinert und ihr eine überragende Bedeutung im gesamten musikalischen Satzbau zuerkannt.

Wir haben im Verlaufe dieser Untersuchungen gesehen, wie die melodischen Kadenzbildungen von den einfachsten, gesungenen Kadenzen bis zu den komplizierten Gebilden der großen, eingeschobenen Kadenzen mit dem Wesen der harmonischen Kadenz innig zusammenhängen, und konnten beobachten, wie die »Aufhaltung« innerhalb der Schritte der Finalkadenz im Laufe der harmonischen Fortentwicklung endlich sogar aus der logischen Folge der schlußbildenden Kadenzschritte gebracht und durch eine besondere Vorbereitung aus dem Satzganzen hervorgehoben wird, ein ganz eigenartiger Vorgang, der indes die vollständige Festlegung des tonalen Prinzips zur Voraussetzung hat.

Wie lange die oben besprochenen Regeln und Normen über Kadenzen, deren Vorbereitung und Ausführung nachwirkten, können wir aus den einschlägigen Werken Mozart's und Beethoven's ersehen.

---

1) An dieser Stelle seien die weiteren, auf den Terminus »Kadenz« sich beziehenden Definitionen aus jener Zeit erwähnt: J. G. Walter bringt in seinem »Musikalischen Lexikon« (1732) unter »Cadenz« 25 verschiedene Rubriken.

sub 1) »*Cadence, Cadenza, Cadentia* ein Stimmfall, Gesang oder Harmonieschluß dienend, entweder ein musikalisches Stück gänzlich oder nur zum Theil zu endigen . . .« Ferner: »*Cadence doublée*, ein doppeltes oder vielmehr variiertes *trillo* oder *tremblement*, wird von M. d'Anglebert für das Clavier notiert und exprimiert . . . Wenn demnach die Franzosen ihr *tremblement Cadence* nennen, geschieht es abusivé (widerrechtlich) und wird das Akzidens bei einer Cadenz für die Substanz selbst ausgegeben«.

Ferner: *Cadence évitée, feinte; Cadenza sfuggita, finta; Cadentia ficta*, verstellte Cadenz, wenn der Baß seinen gewöhnlichen progressus vermeidet.«

»*Cadence trompeuse, Cadenza d'inganno*, eine betriegende Cadenz ist, wenn anstatt der Schlußnote, welche das Gehör erwartet, eine ganze oder halbetakt Pause gesetzt wird . . .« usw.

Bemerkenswert ist die eigentümliche Anwendung des Terminus in dem Werke: »Les principes de clavecin« (etwa 1725) des Franzosen St. Lambert: »*Cadence de la pièce ce qui consiste à passer les notes d'une même valeur avec une grande égalité de mouvement*«. (Die »*Cadence de la pièce*« besteht darin, Noten von gleichem Zeitwerte mit genauer Beobachtung der Gleichmäßigkeit in der Bewegung zu bringen.)

Übrigens bleiben die alten Bezeichnungen der Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßklausel, *Cadenzia cantizans, altizans, tenorizans* und *bassizans (fundamentalis)* noch bis ins 19. Jahrh. gebräuchlich.

Mozart bringt in den ersten Sätzen seiner Klavierkonzerte regelmäßig Kadenzen auf dem Quartsextakkord. — Die Vorbereitung zur Kadenz erscheint dynamisch und modulatorisch hervorgehoben und ist der überkommenen Formel mit geringen Abweichungen gleich, sie erscheint nur präziser gefaßt. Vom Tutti, gewöhnlich nach Abschluß des letzten großen Solo ausgeführt, geht sie meist mit Berührung der IV. Stufe der Leiter über den (alterierten) Quintsextakkord zum Quartsextakkord, wobei die Quinte im Baß chromatisch ansteigend erreicht wird (vgl. oben). In einigen seiner späteren Konzerte weicht er zuweilen stärker aus (vgl. Klavierkonzert Nr. 17 der Gesamtausgabe).

In den ausgesprochen liedartig gehaltenen zweiten Sätzen, ebenso in schnellen, letzten Rondosätzen[1]) vermeidet Mozart gewöhnlich Kadenzen auf dem Quartsextakkord; er bringt dort mehr oder minder ausgedehnte Fermaten, diese regelmäßig auf der Dominantsept, seltener auf der tonischen Harmonie[2]). Im ersten und zweiten Satze seines Konzerts für 3 Pianoforte hat Mozart die Kadenzen auf dem Quartsextakkord ausgeschrieben. Sie sind von verhältnismäßig geringer Ausdehnung, setzen nachahmend ein und erscheinen thematisch gehalten.

Außerdem hat Mozart zu seinen Klavierkonzerten 36 Kadenzen und Fermaten geschrieben (G. A., Serie 22). Sechs davon sind als Fermaten anzusehen (Nr. 5 II, 11, 14, 17, 21, 35)[3]).

Die Kadenzen zeigen im allgemeinen eine Zweiteilung in einen brillanter gehaltenen Abschnitt, welcher dann zu einem zweiten, thematisch gehaltenen überleitet, oder sie setzen von Anfang an thematisch ein und gehen hernach in brillantes Passagenwerk über. Größer angelegte Kadenzen zeigen noch zuweilen einen dritten Abschnitt, der, wie in diesem Falle der erste, aus Passagen besteht, wodurch der thematisch gehaltene Teil eingeschlossen erscheint und deutlicher hervortritt. Manche bestehen fast ausschließlich aus glänzenden Gängen und Laufwerk und lehnen sich nur in ganz geringem Maße an das thematische Material des Satzes an. Die Kadenzen halten größtenteils das Zeitmaß ein (beobachten eine Takteinteilung); zuweilen werden sie durch Ruhepunkte (Koronen) unterbrochen, diese sind dann wieder fermatisch ausgeziert.

Für die Violinkonzerte und die sonstigen für den Konzertvortrag bestimmten Violinwerke, ferner für die Bläserkonzerte beobachtet Mozart bezüglich der Anbringung und Vorbereitung von Kadenzen dieselben Grundsätze.

Beethoven gestaltet seine Kadenzvorbereitung der Mozart'schen ähnlich, nur ist sie dem größer angelegten Satze entsprechend, meist breiter ausgesponnen und weicht öfter in entferntere Tonarten aus.

Gehen wir vorerst seine Klavierkonzerte einzeln durch.

Der erste Satz des *C*dur-Konzerts bringt eine ganz regelrechte Vorbereitung zur Kadenz auf dem Quartsextakkord[4]). Im zweiten Satze gibt Beethoven zur Anbringung einer Kadenz keine Gelegenheit. Der letzte Satz dieses Konzerts weist eine langatmige Vorbereitung zu einer Kadenz auf dem

---

1) Abgesehen von selbständigen, für den Konzertvortrag bestimmten Rondi.
2) Z. B. im letzten Satze des Konzerts für 3 Pianoforte. Die großangelegte Fermate im Rondo des Konzerts Nr. 9 stellt eine Ausnahmeerscheinung dar.
3) Die Gesamtausgabe bezeichnet alle mit »Kadenzen«.
4) Gesamtausgabe: Werke für Pianoforte und Orchester.

Quartsextakkord auf (S. 69 ebendort). Am Ende des Satzes übrigens eine Fermate auf dem Dominantseptakkord (dort als »Kadenz« bezeichnet). Der zweite Satz des *B*dur-Konzerts bringt eine organisch eingefügte Kadenz auf dem Quartsextakkord (S. 111, I_3—III_3). Sie stellt gleichsam eine Reflexion dar und erinnert in dieser Beziehung an C. Ph. E. Bach'sche Kadenzbildungen. Der zweite Satz des *d*moll-Konzerts weist eine Kadenz auf dem $\frac{6}{4}$ Akkord auf, welche den Charakter gesungener Kadenzen besitzt (ebendort S. 164). Im letzten Satze dieses Konzerts (Rondo) befinden sich drei Fermaten, auf dem Dominantseptakkord ruhend; die zweite in der Gesamtausgabe wieder mit »Cadenza« bezeichnet.

Der Beginn des *Es*dur-Konzerts hat mit unserer Kadenz nichts zu tun, sondern stellt eine Art freies Präludieren oder Improvisieren dar. Beethoven bringt diese Figuren vor der Reprise nochmals, sie sind also in einem, wenn auch nur losen organischen Zusammenhang mit dem Ganzen und damit ein integrierender Bestandteil desselben. Die eigentliche Kadenzbildung erscheint gut vorbereitet auf dem Quartsextakkord (S. 307). Sie ist verhältnismäßig kurz und geht in den Organismus des Satzes, bzw. in die bei Beethoven stets breiter gehaltene, größer angelegte Coda über. In den beiden anderen Sätzen dieses Konzerts fehlen die Kadenzen vollständig.

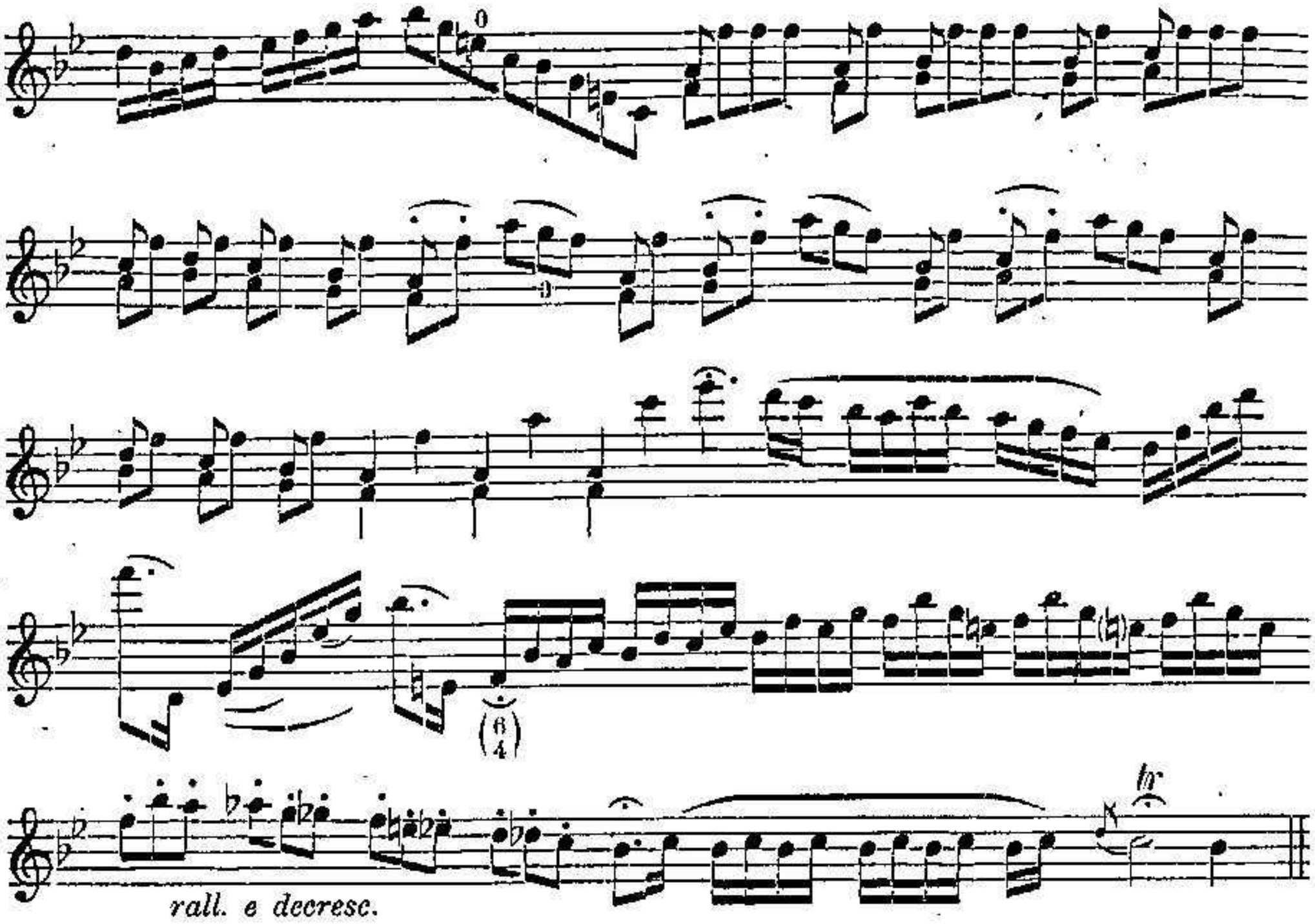
In dem Konzert für Cello, Violine und Klavier ergibt sich in allen drei Sätzen keine Gelegenheit zur Anbringung von Kadenzen. In seinen zweiten (langsamen) Konzertsätzen vermeidet Beethoven stärker hervortretende Kadenzbildungen (vgl. oben). Zuweilen will er sie ganz missen, wie am Ende des Larghettos im Violinkonzert; hier fehlt jeder Grund zur Anbringung einer Kadenz — höchstens ist, der gegebenen Notenskizze folgend, eine kurze fermatische Auszierung gestattet.

Beethoven hat zu seinen Klavierkonzerten zehn Kadenzen geschrieben, außerdem zwei zu Mozart's *d*moll-Konzert. Beethoven's Kadenzen sind in der Anlage denen Mozart's ähnlich; doch erscheinen die einzelnen Dimensionen vergrößert und die thematische Verarbeitung vertieft. Beethoven liebt in seinen Kadenzen Ausweichungen nach entfernteren Tonarten — eine Eigentümlichkeit seiner Schlußbildung im allgemeinen. Das Improvisatorische erhalten die Kadenzen, wie bei Mozart, durch häufigen Tempowechsel, durch das rasche, unvermutete Abbrechen der meist im Zeitmaße geschriebenen thematisch gehaltenen Abschnitte in Passagenwerk und durch häufige Ruhepunkte (Koronen). Die Kadenzen zu den Rondi sind kürzer gehalten.

Was die Kadenz im Streicherkonzert anbetrifft, insbesondere die Violinkadenz, so zeigt diese, wie wir gesehen haben, schon zur Zeit ihres ersten Auftretens eine erstaunliche Fertigkeit und abgerundete Durchbildung; sie hat sich seit der Mitte des 18. Jahrh., wo sie in bezug auf Technik und Vollendung eine Art Höhepunkt erreichte, bis zum Ende des Jahrhunderts nicht mehr wesentlich verändert. Kadenzen aus diesen Jahren, wie die folgende aus einem Violinkonzert von A. Wranitzky[1]), zeigen dies deutlich:

A. Wranitzky.

1) Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.



Selbst wenn die Violinkadenzen den Charakter mehr abgeschlossener Formen annehmen (Capriccio, Etude usw.), erscheinen sie der Eigenart der Tongebung auf der Geige gemäß, wobei in erster Linie die Gebundenheit durch eine zweite Hand wegfällt, in ihrem Wesen freier gehalten, als die Klavierkadenzen. Eine Art schwebende Betonung herrscht vor; in dieser Hinsicht stehen sie den alten Gesangkadenzen näher, als die für die Tasteninstrumente bestimmten.

Wir sehen die eingeschobenen Konzertkadenzen aus dem Bedürfnisse heraus entstanden, dem Ausführenden vor Beendigung des Satzes Gelegenheit zu geben, ganz allein zum Ausdrucke zu gelangen, und konnten verfolgen, wie diese Kadenzen, die vorerst auf das rein Virtuose ausgingen, sich inhaltlich mehr und mehr vertieften, in immer engere Beziehung zu den Themen des Satzes selbst traten, so daß am Ende der Künstler förmlich vor die Aufgabe gestellt wird, seine individuelle Auffassung uneingeschränkt den Hauptgedanken des Satzes gegenüber, aus der Eigenart des Instrumentes heraus und im Gegensatze zu dem großen Klangkörper des Orchesters, zur Geltung zu bringen.

Die Kadenz ist im Verlaufe des 18. Jahrh. zu einem integrierenden Bestandteil des Instrumentalkonzerts geworden und erscheint in der Folge mit der Form des Solokonzerts eng verknüpft, entbehrt aber trotz ihrer oft ganz mächtigen Ausdehnung[1]) einer eigentlichen Selbständigkeit, indem sie seit ihrem Ursprung stets an das Satzganze gebunden erscheint: Das Orchester

1) Es sei hier auf die Kadenz hingewiesen, die Beethoven zur Klavierbearbeitung des *D* dur-Konzerts geschrieben hat; eine Besonderheit dieser Kadenz ist der (motivische) Hinzutritt der Pauke.

selbst steht still, es ist, als ob es den Atem anhielte. Seine Anwesenheit ist aber unerläßlich, und es trägt eben durch die gleichsam durch eine gewaltsame Aufhaltung hervorgerufene Ruhe zur Erhöhung der Wirkung bei.

Es würde hier zu weit führen, alle formalen Eigenheiten im Satze, die mit der Kadenz in weiterer Beziehung stehen, noch abzuhandeln. Ich kann aber nicht umhin, auf die Bedeutung jener Kadenzbildungen in einzelnen Sonatensätzen hinzuweisen, die in einer unleugbar organischen Beziehung zu den eingeschobenen Kadenzen im Instrumentalkonzert stehen [1]).

Die Behandlung dieser Bildungen nähme eine selbständige Arbeit in Anspruch. Im Wesen erscheinen sie vom Instrumentalkonzert auf das Gebiet der Solosonate hinübergenommen. Diesbezügliche Wechselwirkungen hatten wir schon zu einer Zeit feststellen können, da die Wege dieser beiden Instrumentalformen noch weit auseinandergingen — ich erinnere an die Kadenzbildungen in den Violinsonaten A. Corelli's, ferner an die oben ausführlich besprochenen Konzertbearbeitungen J. S. Bach's für das Soloklavier und für die Orgel, woselbst der Gedankengang des Konzerts auf das Instrument allein übertragen erscheint [2]).

Ausgesprochene Kadenzbildungen dieser Art finden sich im ersten und letzten Satze der Klaviersonate op. 53 von Beethoven.

Im ersten Satze (Allegro con brio) verweise ich auf die Stelle des Abbruches nach der Reprise [3]), eine Art Vorbereitung darstellend, die allmählich in eine regelrechte Kadenz übergeht; dieser gleichsam eingeschobene Teil reicht bis zur zweiten Corona auf dem Dominantseptakkord (137, III, 3) bzw. bis zum abschließenden a tempo (137, V, 3). Eine weitere Differenzierung will ich hier unterlassen.

Den Charakter einer sogar sehr glänzend gehaltenen Kadenz hat das Prestissimo des letzten Satzes: durch eine Folge von Dominantharmonien wirksam vorbereitet, setzt sie nach einer Corona auf dem Dominantseptakkord (tonisch!) ein [4]) (150, ebendort).

Im Gebrauch des Quartsextakkords ist Beethoven, was die Kadenzbildungen in seinen Sonatenwerken anbelangt, sehr zurückhaltend; er vermeidet ihn zumeist an den in Betracht kommenden Stellen als zu konzertmäßig.

---

1) Die direkt als eingeschoben bezeichneten und als solche leicht erkennbaren »Kadenzen«, die sich zuweilen in Mozart's Violinsonaten finden — vgl. auch z. B. Schumann's *g*moll-Sonate — bedürfen hier keiner besonderen Erwähnung.

2) Dieser Gedanke hat sich übrigens — natürlich auf anderer Grundlage — bis in die neuere Zeit als lebensfähig erwiesen; vgl. Schumann, op. 14: Concert sans Orchestre.

3) G.-A. Sonaten III, p. 135, VI, 5.

4) Jedenfalls darf der Vortragende dieses Moment nicht außer Acht lassen.

Publishers' Numbers.

By

W. Barclay Squire

(London.)

Everybody who has had anything to do with preparing a catalogue of old music soon becomes aware of the very annoying fact that, about the beginning of the 18th century, music-publishers left off dating their publications. This bad habit seems to have originated (or at least to have become customary) in the Netherlands, and it spread so rapidly that although occasionally dated title-pages are found here and there, yet, from the beginning of the eighteenth century onwards, the bibliographer has to rely on other sources of information in order to affix an approximate date to a piece of printed music. The custom of publishing undated music lent itself only too favourably to the unscrupulous piracy which went on. Hawkins tells us how Walsh and Hare "imported from time to time music from Holland, and reprinting it here, circulated it throughout the Kingdom to their very great emolument", and on the strength of this statement Walsh has been held up to reprobation as the arch-pirate of his day. But there is very little doubt that in reprinting foreign publications he only followed, on a larger scale, the example of his foreign contemporaries. Holland stole from France and Italy, just as England stole from Holland and, on the score of honesty, there was not much to choose between them. From the point of view of the bibliographer even worse than this wholesale piracy was the trick of advertising in the papers of the day as "New Music" publications which had seen the light long before, sometimes from the same firm of publishers, and sometimes with a new name substituted on the old plates. This trick, which is of frequent occurrence in English publications about the middle of the century, makes the evidence of newspaper advertisements often valueless in the matter of dates. But for a time a few publishers (in England I believe only Walsh) introduced the plan, now generally followed, of *numbering* their publications. It is obvious that if we could collect complete lists of the works so numbered we should be able to assign a good many dates with some approach of certainty. Unfortunately, so far as I know, no such complete lists exist. In the course of cataloguing the old music in the Libraries of the British Museum and in the Royal College of Music, I have for some years been in the habit of noting very briefly these numbers, whenever they occurred. In

some cases if there is an opus number to a work I have contented myself with noting it. Reference to Eitner's Lexicon, the British Museum or Royal College Catalogues will supply the full titles. Probably the same plan has been adopted by other Librarians, and on the principle of "pooling" our knowledge, I now print my rough lists, incomplete as they are, in the hope that their publication may eventually lead to a reconstruction of the complete lists. In the case of Walsh's publications, I am indebted to Mr. Frank Kidson for giving me several numbers which he had noted. The general conclusions to be drawn from these lists, and the dates which may be inferred from them, I must leave for later consideration, when, as I hope, the lists will be made more perfect by further contributions.

1. John Walsh (London).

4. Bird Fancyer's delight[1]).
57. J. B. Loeillet. 6 Sonatas of two parts.
58. R. Valentine. 6 Sonatas. Op. 4.
61. R. Valentine. 6 Sonatas. Op. 6.
89. Corelli. XII Concertos transpos'd for Flutes.
*90. R. Valentine. 6 Setts of Airs and a Chacoon.
95. The first Flute part of San Martini's 12 Sonatas for 2 Flutes *etc* in the British Museum is marked 95: the same copy is dated in manuscript 1738, so it is probably a reprint.
*100. Mattheson. 6 Sonatas of three parts.
*101. Paisible. 6 Setts of Aires for 2 Flutes and Bass.
*111. Corelli. Op. 5. Part 2.
*112. L. Mercy. 12 Solos.
*120. R. Valentine. 12 Solos. Op. 2.
*123. R. Valentine. Op. 11.
*128. Paisible and Gaminiani. A Collection of Overtures and Symphonies.
159. W. Babell. The Lady's Entertainment. Book 3.
160. Weaver's translation of Feuillet's "Orchesography". Second Edition[2]).
170. W. Babell. The Lady's Entertainment. Book 4.
178. D. Purcell. Psalms.
182. Zipoli. Third Collection of Toccatas, etc.
*183. Zipoli. 6 Suites of Italian Lessons.
184. J. Blow. Psalms.
189. Rules for playing the Harpsichord, by an Eminent Master.
206. J. Weldon. Divine Harmony.
207. » » » Part II.
212. Handel. Utrecht Te Deum.
283. Handel. Songs in Pastor Fido. 2nd Collection.

---

1) From a copy belonging to Miss Willmott. The title-page of the British Museum copy is unfortunately mutilated.
* The numbers marked with an asterisk are in manuscript.
2) The first edition was published by H. Meere in 1706.

285. Songs in Arbaces, Ariadue and Polypheme.
288. Handel. Esther.
291. Galliard. 6 English Cantatas.
297. The Catch Club. Part. I.
298. » » » » II.
299. Songs in Flora's Opera.
300. » » The Lottery.
301. » » The Devil to pay.
303. » » The Beggar's Opera.
306. Scotch Songs.
335. The Merry Musician. Vol. III.
336. Apollo's Feast. Vol. I.
337. » » » II.
338. » » » III.
347. G. M. Alberti. 12 Solos. Op. 3.
348. Bononcini. Ayres in three parts.
353. G. A. Birckenstock. 12 Solos. Op. 1.
354. Geminiani. Sonatas of three parts, arranged by F. Barsanti.
355. F. Barsanti. Solos. Op. 3.
357. W. Babell. 12 Solos. (Part I of his Posthumous Works.)
370. Corelli. Concerti Grossi. Op. 6.
377. » Concerti Grossi (arranged by Geminiani from Op. 5, part II).
382. Galliard. 6 Sonatas for Bassoon.
387[1]). Handel. Solos [or Sonatas] A. for a German Flute . . . being all choice pieces . . . fitted to the German Flute[1]). Vol. I.
388[1]). Handel. Sonatas B. Vol. I. Part II.
389. Handel. Solos A. Book III.
390. » » » » IV.
391. » » » » II and V.
392. } » » » » VI and VII.
393. }
394. { Handel. Sonatas B. Vol. II. part 7.
{ » Solos. A. » II. parts 1 and 7.
395. Handel. Sonatas B. Vol. II. part 2.
396. » » B. » II. » 3.
397. { Handel. Sonatas B. Vol. II. part 4.
{ » Solos A. Vol. II. part 4.
*405. Thornowets. Sonate da Camera.
407. Handel. Solos. [Op. 1.]
408. » 6 Trios. Op. 2.
409. » 24 Overtures. Second Edition.
410. Bononcini. Overtures in parts.
417. Telemann. 12 Solos. Op. 1.
419. B. Marcello. 12 Solos. Op. 1.
420. » » 12 » » 2.

---

1) To distinguish this work from the "Sonatas" arranged from songs (see n° 388). I call the first, Solos A and the latter, Sonatas B. The two works are rather hopelessly mixed up and seem to have been reprinted with great confusion as to the numbers.

429. Pepusch. Aires for two Violins.
433. J. J. Quantz. 6 Sonatas. Op. 3.
441. C. Tessarini. Concertos. Op. 1.
442. R. Valentine. 6 Sonatas. Op. 4. (2nd Violin part.).
445. G. Valentini. Bizzarrie. Op. 2.
449. Musica Bellicosa.
451. Vivaldi. Op. 3 [1]).
452. » » 4 [2]).
457. Handel. Sosarme [3]).
489. » Water Music. (Separate parts.)
490. { Handel. Suites de Pièces, Vols. I and II. / J. C. Smith. Suites de Pièces. Vol. II.
493. Caledonian Country Dances. Book I.
494. Bononcini. Sonatas or Chamber Aires.
500. Castrucci. Sonatas. Op. 2.
506. Select Harmony. Third Collection.
511. British Musical Miscellany for March, 1734.
514. British Musical Miscellany. Vol. I.
515. Handel. Solos A. Vol. II. part 5.
518. » 6 Overtures. 5th Collection.
520. British Musical Miscellany for June, 1734.
522. » » » » July, 1734.
525. » » » Vol. II.
526. Apollo's Feast, Vols. IV and V and second Edition of Part I.
534. Handel. Solos A. Vol. II. part 6.
541. R. Valentine. Flute Sonatas. Op. 13.
542. British Musical Miscellany. Vol. III.
543. Handel. 6 Fugues. Op. 3.
544. » Deborah.
545. { » Athaliah. / » Saul.
548. The Lady's Banquet. Book VI.
549. Handel. Sonatas B. Vol. I. (parts 1, 2, 3, 6); Vol. II. (part 1); Vol. III. (parts 1, 2, 4, 6); Vol. IV. part 1).
550. } Corelli. Concertos in score, revised by Pepusch. 2 vols.
551. }
557. Handel. 12 Duets from Operas.
568. Lampe. Airs in Columbine Courtezan.
569. Corelli. Concerti grossi (arranged by Geminiani from Op. 3).
571. British Musical Miscellany. Vol. IV.
579. » » » » V.
580. C. Tessarini. 12 Solos. Op. 2.
581. H. Carey. Songs in the Honest Yorkshireman.
586. British Musical Miscellany. Vol. VI.
589. Handel. Atalanta.

---

1) Walsh and Hart.
2) Walsh alone.
3) On a copy belonging to Mr. G. E. P. Arkwright. The Museum copy has no number.

592. Handel. Sonatas B. Vol. III (parts 1, 3, 4, 5 and 7); Vol. IV (part 4).
600. Locatelli. 12 Concertos. Op. 1.
602. Farinelli's Songs, collected from Hasse, etc.
603. Locatelli. Solos. Op. 2.
605. Handel. Alcina [1]).
» Ariadne.
» Arminio.
606. Caledonian Country Dances. Book II.
609. Handel. Justin.
619. Handel. Berenice.
» Ptolomy [1]).
» Alcina [1]).
631. Bononcini. Funeral Anthem.
633. Handel. Ptolomy [1]).
» Xerxes.
» Faramondo.
634. » Alexander's Feast.
643. Castrucci. Concerti Grossi. Op. 3.
644. Handel. 6 Overtures. 7th Collection.
647. » Concertos. Op. 4.
651. » Sonatas B. Vol. I. (part 5); Vol. III. (part 6); Vol. IV. (parts 1, 3, 5 and 7).
653. Handel. 7 Sonatas. Op. 5.
658. Hasse. 6 Sonatas or Trios. Op. 1.
670. Handel. 12 Grand Concertos.
674. S. Lanzetti. 6 Solos.
681. Handel. Organ Concertos (2nd Edition).
682. Select Harmony. 4th Collection.
683. S. Howard. Musical Companion.
Hasse. 6 Concertos. Op. 4.

2. Estienne Roger [2]) (Amsterdam).

2. Vivaldi. Sonate. Op. 2.
7. Albinoni. Op. 2.
14. G. Valentini. Bizzarrie. Op. 2.
19. Airs in Lully's "Amadis".
20. G. Valentini. 12 Sinfonie. Op. 1.
42. Schickhard. 6 Sonates. Op. 5.
50. Vivaldi. Estro Harmonico. Op. 3.
67. Albinoni. Op. 1.
84. Schickhard. 6 Sonates. Op. 4.
89. Sherard. Sonate. Op. 1.
90. Arie in Lully's "Alceste".
92. G. Valentini. 12 Fantasie. Op. 3.
93. G. B. Bassani. 12 Sonate. Op. 5.

---

1) Copies occur with different numbers.
2) According to Eitner this firm published between 1696 and 1743. The style of the firm changed from time to time: I have noted some of the alterations.

95. Bernardi &c. 6 Sonates. Liv. I.
99. Pepusch. 10 Sonates. Op. 5.
100. » 10 » » 6.
109. Mascitti. Sonate. Op. 4. Liv. 2.
114. Galliard. 6 Sonates. Op. 1.
121. R. Valentine. 12 Sonates. Op. 3.
124. Mascitti. Sonate. Op. 1. Liv. 1.
125. » » » 1 » 2.
164. F. Venturini. Op. 1.
188. Bitti, Vivaldi and Torelli. Concertos.
197. Corelli. Concerti Grossi. Op. 6. Pt. I.
198. » Sonate a tre. "Ouvrage Posthume".
200. C. Marini. Sonates. Op. 5.
278. Albinoni. Op. 5.
351. Corelli. Op. 1. [E. Roger and M. C. Le Cène.]
352. » » 2. » » » » » » »
353. » » 3. » » » » » » »
354. » » 4. » » » » » » »
363. Vivaldi. Sonate. Op. 1.
364. Mascitti. 12 Sonate. Op. 5.
369. G. Valentini. 12 Sonate. Op. 5.
398. Sherard. Sonate. Op. 2.
402. } Corelli "et autres Autheurs". Suites.
403. }
412. G. Valentini. Allettamenti. Op. 8.
415. G. M. Alberti. Concerti. Op. 1.
418. Vivaldi. 6 Sonate. Op. 5.
420. G. Mossi. Op. 1. [Jeanne Roger.]
427. } J. B. Loeillet. 6 Sonates. Op. 5. [Jeanne Roger.]
428. }
432. } Valentini &c. Concerti à 5 [Jeanne Roger.]
433. }
439. Albinoni. Sonate [no opus number]. [Jeanne Roger].
452. Vivaldi. Concertos. Op. 6. [Jeanne Roger.]
455. G. Mossi. 6 Concerti. Op. 3. [Jeanne Roger.]
456. G. B. Somis. Sonate da Camera. [M. C. Le Cène.]
469. F. M. Veracini. Sonate. Op. 1.
470. } Vivaldi. Concerti. Op. 7. [Jeanne Roger.]
471. }
493. Albinoni. Op. 8. [E. Roger and M. C. Le Cène.]
494. » » 9. [M. C. Le Cène.]
498. Mascitti. Op. 6. [E. Roger and M. C. Le Cène.]
503. J. M. Molter. Op. 1. [M. C. Le Cène].
516. G. P. Telemann. 6 Sonatine.
518. G. M. Alberti. 12 Sinfonie. Op. 2.
520. } Vivaldi. Cimento dell' Armonia. Op. 8.
521. }
525. G. Mossi. Concerti. Op. 2. Liv. 1.
526. » Concerto. [Le Cène.]

533. } Vivaldi. Op. 9.
534. }
534. Handel. Sonates. [Op. 1.]
536. Tartini. Concerti. Op. 1. Liv. 1. [Le Cène.]
544. Vivaldi. Op. 10.
545. » » 11.
546. » » 12.
548. Tartini. Concerti. Op. 1. Liv. 2.
557. Scaccia. Concerti. Op. 1.
559. C. Tessarini. Op. 3.
576. Tartini. Sonate. Op. 1.
584. G. San Martini. 12 Sonate. Op. 2.
585. C. Tessarini. La Stravaganza. Op. 4. Liv. 1.
587. » » » » 4 » 2.

3. Balthasar Schmid [1]) (Nürnberg).

22. J. N. Tischer. Musicalische Zwillinge.
27. Sorge. 12 Sonaten.
31. Foltmar. 6 Morquien. [Schmid's Widow.]
33. C. P. E. Bach. 2 Trios. [Schmid's Widow.]
36. J. L. Krebs. Clavier Uebung. [Schmid's Widow.]
37. J. S. Bach. Concerto per Cembalo n° 26. [Schmid's Widow.]

4. Johann Julius Hummel [2]) (Berlin and Amsterdam).

117. Lolli. Op. 2.
152. J. C. Schmügel. Op. 1.
153. Marpurg. Op. 1.
162. Schulz. 6 Pieces. Op. 1.
165. » Op. 2.
177. E. W. Wolf. 3 Quatuors.
180. B. F. Zinck. Simphonie.
182. J. P. Kirnberger. Diverses Pièces.
222. C. F. Kerntl. Cp. 1.
230. F. J. Haydn. 6 Quartets. Op. 9.
245. Wendling. Op. 4.
255. Jos. Schmitt. Op. 5.
305. Klöffler. Op. 5.
310. G. A. Kreusser. Op. 8.
364. Wanhal. Op. 3.
366. L. Borghi. Op. 4.
372. Stamitz. Op. 4.
385. H. H. Zielche. 6 Sonates. Op. 1.
393. Wanhal. Op. 4.
401. Haydn. Op. 16.
402. Stamitz. Op. 16.
526. Theodore Smith. Op. 4.
538. Schick. Op. 5.

---

1) Published from about 1726 to 1748. His widow continued until 1786 (Eitner).
2) In Amsterdam about 1757, soon afterwards founded a branch in Berlin.

549. A. W. Smith. 3 Sonatas. Op. 1.
579. J. M. König. 6 Sonatinas.
639. Haydn. Seven Last Words (Quartetts).
656. Marpurg. Versuch.
657. Haydn. Six Quartetts. Op. 32.
671. A. Krafft. Op. 1.
717. Hoffmeister. Op. 6.
919. Schmittbauer. Op. 2.
1013. Wranitzky. Op. 3.

Francesco Algarotti und seine Stellung zur Musik.

Von

Egon Wellesz.

(Wien.)

Den Beginn des 18. Jahrh. kennzeichnet eine Neigung der intelligenten Kreise, sich zu gelehrten Gemeinschaften zusammenzuschließen und daselbst alle Fragen zu diskutieren, welche durch den lebhaften Aufschwung des Geisteslebens angeregt wurden. Es ist die Zeit, wo allenthalben in Italien die Akademien entstehen und den geistigen Mittelpunkt der Städte bilden. Von größter Bedeutung ist die *Accademia Arcadia*[1]), deren Vorgehen richtunggebend war und allenthalben nachgeahmt wurde. Das Hauptaugenmerk wurde der allgemeinen Durchbildung des Geistes zugewandt, und von den Denkern vor allem Polyhistorie gefordert. Es begann das Zeitalter der Encyclopädisten. Diese neue Geistesrichtung breitete sich rasch aus und fand vornehmlich in Frankreich einen günstigen Boden. Aber auch in Italien hatte sie eine Reihe bedeutender Vertreter.

Das Zentrum der Bewegung war Mailand[2]), wo sich ein Kreis gelehrter Männer zusammenfand und 1762 die *Accademia dei Pugni* gründete. Es waren dies Pietro und Alessandro Verri, Cesare Beccaria, Paolo Frisi, Antonio Genovesi und Francesco Algarotti. Unter Aufnahme neuer Mitglieder entwickelte sich daraus 1764 die *Società del Caffè*. Versammlungsort war das Haus der Brüder Verri, und die dort gehaltenen Diskussionen wurden im *Caffè*, der ersten italienischen periodisch erscheinenden Zeitung, abgedruckt.

In diesem Kreise vertritt Algarotti das weltmännische Element. Seine vielen Reisen, sein Verkehr mit den Größten seiner Zeit gaben seiner Bildung eine Verfeinerung, die ihn befähigte, über jeden Gegenstand so elegant und formvollendet zu reden, daß man ihm den oft zutage tretenden Mangel an

---

1) Die Akademie der Arcadia wurde 1690 von Giovan Maria Crescimbeni in Rom gegründet und umfaßte in kurzer Zeit mehr als 1000 Dichter (Hirten), die in den verschiedensten Städten Zweigniederlassungen (Kolonien) ins Leben riefen.

2) Concari, *Il scttecento.*

exaktem Wissen gerne verzeiht. Diese Glätte auf Kosten der Gründlichkeit mag aber auch der Grund sein, daß er nach seinem Tode nicht mehr viel gelesen wurde und denjenigen Schriftstellern Platz machen mußte, welche die Themen, über die er schrieb, mit größerer Tiefe behandelten.

Seine Werke wurden in mehreren Ausgaben gedruckt, von denen die in Venedig erschienene, in 14 Bänden aus dem Jahre 1791 die vollständigste ist[1]). Vorangesetzt ist ein Brustbild Algarotti's, nach einem Gemälde von Liotard in Kupfer gestochen. In der Vorrede an den Leser wird die universelle Bildung Algarotti's betont und vor allem auf seinen Verkehr mit Friedrich dem Großen hingewiesen, der ihn so ehrte, daß er ihm ein Grabmal auf dem Campo santo von Pisa errichten ließ. Eine Abbildung dieses Grabmales folgt als zweites Kupfer. Es ist ein portalartiger Bau, in dessen fingierter Türöffnung ein antikisierender Sarkophag mit der darauf lagernden Muse der Geschichte dargestellt ist; auf dem Portal, unterhalb des Kapitäls ist die Widmung angebracht: *Algarotto Ovidii Aemulo Newtoni Discipulo Fredericus Magnus.* Darunter, im oberen Teile der Öffnung halten zwei Genien das Medaillon Algarotti's mit der Unterschrift: *Algarpttus, sed non omnis.*

Seine Biographie hat Domenico Michelessi verfaßt; sie ist den Schriften vorgedruckt und enthält die umfassendste Beurteilung Algarotti's, die wir besitzen. Die wenig ausführlichen Studien von Concari[2]), Landau[3]) und Preuß[4]) basieren darauf. Eine wichtige Ergänzung der Biographie bilden die Bände mit dem Briefwechsel Algarotti's, die hier herangezogen wurden. So reizvoll die Aufgabe schien, näher auf die allgemeine Charakteristik Algarotti's einzugehen und sein Gesamtschaffen zu würdigen, mußte mit Rücksicht darauf, daß es zu weit vom eigentlichen Zweck der Untersuchung ablenken würde, Abstand genommen werden, und es wird hier nur in knappen Strichen eine biographische Skizze entworfen.

Francesco Algarotti wurde am 11. Dezember 1712 in Venedig geboren. Seine Eltern, Rocco Algarotti und Maria Meratti, waren reich und angesehen. Außer ihm waren noch fünf Geschwister, zwei Brüder und drei Schwestern, im Hause. Sein Vater schickte ihn zur ersten Ausbildung in das *Collegio Naxxareno* nach Rom. Von dort rief er ihn im Alter von 14 Jahren nach Venedig zurück, um unter seiner Aufsicht die Studien fortzusetzen; doch starb er bald. Nach dem Tode des Vaters kam Francesco nach Bologna zu Eustachio Manfredi, dem hervorragenden Mathematiker, der ihn unter seinen Schülern am meisten bevorzugte, und hörte auch bei Francesco Zanotti Philosophie. Sein Unterricht muß äußerst anregend gewesen sein, denn schon zu dieser Zeit entwickelte Algarotti eine erstaunliche Fruchtbarkeit in Abhandlungen auf den verschiedensten Gebieten. Neben experimentalphysikalischen Studien und Anatomie beschäftigte er sich bereits um diese Zeit eingehend mit Newton. Nach sechsjährigem Studium in Bologna begab sich Algarotti nach Rom und dann nach Paris, wo er im Alter von 21 Jahren zwei Kontroversen gegen Dufay zugunsten Newtons in französischer Sprache schrieb. Diese Schriften erregten den Beifall vieler hervorragender Männer;

---

1) *Opere del conte Algarotti, Edizione novissima in Venezia* MDCCXCI, *Presso Carlo Palese.*
2) Siehe oben.
3) Marcus Landau, Geschichte der italienischen Literatur im 18. Jahrh., 1899.
4) Preuß, Einleitung zur Korrespondenz Friedrichs II. mit Algarotti.

vor allem Voltaire war es, der ihn in schmeichelhafter Weise beglückwünschte. Sein Hauptwerk auf diesem Gebiete ist: »*Newtonianismo per le dame*«, dessen Titel er auf Anraten Voltaire's in »*Dialoghi sopra l' ottica neutoniana*« abänderte.

Dieses Buch erschien 1737 und erlebte in kurzer Zeit mehrere Auflagen; daneben wurde es ins Französische und Deutsche 1745 und, auf Grund der ungenauen französischen Ausgabe, ins Englische, Russische und Portugiesische übersetzt.

Daneben widmet sich Algarotti eifrig der Dichtkunst. Schon 1733 war ein Band Gedichte unter dem Titel »*Rime*« in Bologna erschienen, in deren Vorrede er den »göttlichen« Bembo als sein Vorbild rühmt. Zum größten Teile sind es Sonette, deren Gefühlsinhalt sich nicht über den allgemeinen Rahmen der Zeit erhebt. Bedeutender ist die Sammlung von Briefen in Versen: »*Epistole in Versi*«, die 1758 in Bologna erschien. Diese Briefe sind im arkadischen Gesprächsstile geschrieben, dessen sich Männer von Bildung bedienten, und daher ein wichtiges Kulturdokument. In diese Gruppe von Schriften gehören auch die Prosawerke »*Sinopsi della Nereidologia*« und »*Congresso di Citera*«. Über letzteres Werk schrieb Voltaire:

»Ich las es, las es nochmals und werde es wieder lesen. Die Grazien selbst haben dieses Buch diktiert, das sie mit einer Feder aus Amors Fittichen geschrieben haben«.

Auf dem Gebiete der schönen Künste finden sich diejenigen Arbeiten, die uns im gegenwärtigen Falle am meisten interessieren: Abhandlungen über die Architektur, die Malerei und das Musikdrama. Diese »*Saggi sopra le belle Arti*« stehen im dritten Bande der gesammelten Werke, nebst einer Studie über die französische Akademie in Rom, die Ludwig XIV. zur Heranbildung junger Künstler gegründet hatte. Im Anschlusse an den »*Saggio sopra l' opera*« folgen ein Szenenentwurf »*Enea in Troja*« und ein Drama in französischer Sprache »*Iphigénie en Aulide*«. Auf Grund der im Saggio enthaltenen Vorschläge wurde vor allem das *Teatro Ducale* in Parma reformiert und mit größtem Aufwande ausgestattet. Anlaß dazu boten die Festaufführungen des Jahres 1759, zu denen ihn der Herzog einlud.

Dieses Theater war im Jahre 1688 ganz aus Holz erbaut worden. Der Architekt war Stefano Colli, der im Dienste des damaligen Herzogs Ranuccio II. stand[1]). Und zwar befand es sich in der Mitte des sogenannten *Palazzo di riserva*, der einen Anhang zur eigentlichen Residenz bildete. Der Saal faßte 1200 Zuschauer. Er wurde öfters ausgemalt und vergrößert. Besonders wichtige Veränderungen fanden eben unter dem Herzog Ferdinand Bourbon statt, die von Antoine Morand aus Lyon ausgeführt wurden und sich vor allem auf die Ausgestaltung der Bühne bezogen.

Über diese, für Algarotti bedeutsamen Ereignisse verschafft uns der Briefwechsel mit dem Abbé Frugoni einen Einblick. Mit ihm stand Algarotti bereits mehrere Jahre in schriftlichem Verkehre, ihm hatte er sein »*Saggio sopra l' opera*« geschickt. Frugoni teilte ihm nun mit, daß das Werk auf den Herzog einen guten Eindruck gemacht habe. Darauf schreibt Algarotti an Frugoni aus Bologna folgenden Brief, der in seiner stilistischen Glätte ein gutes Beispiel für den hochentwickelten Briefstil dieser Epoche bildet.

---

1) Paolo Emilio Ferrari, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dal 1828-1883*. Parma 1884.

Bologna. 1 febbraio 1759.

Niente potea avvenirmi di più glorioso, quanto il sapere, che le mie idee sopra la opera in musica non solo sieno approvate d. S. A. R. nel cui animo fa nido ogni sorta di virtù, ma ch'elle fossero altresi le sue proprie, prima che io scrivessi in quello argomento. Jo non dirò più

sed quid tentare nocebit?

ma piuttosto

Nil desperandum Teucro duce, et auspice Teucro.

In effetto io scorgo con sommo mio piacere dalla lettera vostra, che l'opera sotto gl' auspizj di cotesto magnanimo principe va ad essere ridotta tale, che Addison, Gravina Dacier e quanti altri l'aveano già presa contro di lei, vi prenderebbono ora un palchetto. Jo non mi saprei che altro suggerire in tal proposito, massimamente ora che veggo la cosa posta in cosi buone mani. Ben vi dirò quello che mi rimane a desiderare; e cio sarebbe di vedere sul teatro o il mio Enea in Troja, o la mia Ifigenia in Aulide, che sono alla fine del mio Saggio come il paragone de' miei pensamenti Converebbe perciò, o che voi dallo scenario del primo ne ricavaste il dramma, o dalla prosa francese ne rivoltaste l' altra in versi italiani: e questo si sarebbe il caso, che l' autore fosse ginocchioni dinanxi al traduttor suo, come scriveva Fontanelle al cardinale Albani, che volgarizzò i suoi Mondi Il mio desiderio è superbo ma è il desiderio che ha un padre di produr nel mondo i proprj figliuoli ...

Diesen Brief beantwortet Frugoni sogleich am 2. Februar. Er schreibt, daß er ihn dem Herzog gezeigt habe, der darüber viel Schmeichelhaftes sagte und seine persönliche Bekanntschaft zu machen wünsche. Mit einer ungemein höflichen Wendung bedauert er, nicht die Libretti von Algarotti zur Komposition bringen zu können.

Vostri due drammi delineati nel vostro Saggio certamente erano quegli, sopra i quali serebbe caduta la nostra scelta, se sventuratamente questo avviso non ci giungeva quando gia il suggetto ed il poema era scelto, e mezzo lavorato. Questo è »l' Ippolito ed Aricia« [1] *dramma musicale dato in Parigi più volte.*

Il tempo essendo brevissimo, voi vedete, che appena io posso, seguendo la traccia di tal poema, metterlo in versi nostri, e nello seneggiamento adattarlo all' nopo de' nostro musici e danzatori. Ma cio che si differisce non si voglie. Se questa nuova foggia di spettacolo musicale avrà successo, noi la continueremo, ed allora o la vostra Ifigenia, o il vostro Enea potran fare le delicie e l' onore del nostro teatro ...

Die folgenden Briefe Frugoni's vom 8. Jan., 13. und 20. März sind ziemlich belanglos und beschäftigen sich nur mit dem Fortschritt der Arbeiten. Am 8. Mai endlich verlangt er von Algarotti das genaue Ankunftsdatum.

Ditemi il di preciso, che tornerete a noi ... Il teatro è sempre pienissimo. La musica e divina e divinamente canta e rappresenta la Gabrielli. Gli altri attori tutti fanno assai bene la loro parte. Le decorazioni sono magnificche.

Nach diesem Briefe ist ancheinend Algarotti in Parma gewesen; denn der nächste Brief vom 27. Juli, den Frugoni an ihn richtete, erweckt den Eindruck, daß eine noch nähere Beziehung stattgefunden hat, und im darauffolgenden vom 9. Oktober spricht bereits Frugoni von neuen Plänen, die zur Hochzeit der Infantin Isabella von Bourbon mit dem Erzherzog Josef von Österreich entworfen werden. Er bittet Algarotti um seine Mitwirkung:

Priego ora la vostra (penna) veramente intinta nel mele castalio, e priegola d' un poemetto in versi sciolti.

---

1) *Ippolito e Aricia* (1759). Text von Ab. Pellegrin, bearbeitet von Frugoni; Musik von Tomaso Traëtta.

Die Hochzeit fand am 25. September 1760 statt, und man dürfte bei der Aufführung der Festoper *I Tindaridi*, Text von Gentil Bernard, Musik von Traëtta, die Ratschläge Algarotti's, die er bei seinem Besuche dem Herzog gegeben hatte, berücksichtigt haben. Einigermaßen auffallend ist nur, daß die Texte Algarotti's dabei nicht zur Ausführung gelangten, sei es, daß sie für das Fest ungeeignet schienen, sei es, daß sie keine wirksame Komposition zuließen.

In ähnlicher Weise zog August III. von Sachsen Algarotti heran, dem er vor allem die Ausgestaltung der Bildergalerie in Dresden überließ und die Inszene von Opern für das kleine Theater in Hubertusburg. Das Schloß Hubertusburg, der Lieblingsaufenthalt des Fürsten während der Jagdzeit, besaß eine stehende Bühne, die früher im sogenannten steinernen Saal aufgeschlagen war. Seit 1744 gab es ein eigenes Opernhaus, wo am 7. Oktober, dem Geburtstage von August III., oder am 4. November, dem St. Hubertustage, regelmäßig Vorstellungen stattfanden [1]). 1742 wurde hier die *Didone abbandonata* von Metastasio, Musik von Hasse, gegeben, und Algarotti hatte den bühnentechnisch schwierigen Schluß den Verhältnissen dieses kleinen Theaters anzupassen. Es mußte daher der »götterdämmerungs«ähnliche Schluß mit der brennenden Königsburg und dem sich heranwälzenden Meer unterbleiben, und der Tod Didos und die Zerstörung der Königsburg in die Form einer Erzählung gebracht werden.

Algarotti teilt diese Änderung in einem Briefe vom 16. September 1742 Metastasio mit, mit dem Ausdrucke des Bedauerns, die Dichtung angetastet zu haben, was, wie aus dem »*Saggio sopra l' opera*« ersichtlich ist, völlig gegen seine Prinzipien geht. Aus der mitgeteilten Schlußvariante kann man aber erkennen, daß Algarotti diese Änderungen mit außerordentlichem Geschick gemacht hat, und trotz des rezitativischen Finales durch eine Licenza auf August III. einen wirksamen Abchluß gefunden hat. Dieser ehrte ihn, indem er ihn zum geheimen Kriegsrat ernannte.

Einige Jahre vorher hatte Algarotti aber bereits die Bekanntschaft Friedrichs d. Gr. gemacht, die für sein Leben von größter Bedeutung werden sollte. Die Beziehungen dieser beiden Persönlichkeiten spiegeln sich in ihrem Briefwechsel wider, der in den *Œuvres de Frédéric le Grand Tome XVIII Berlin Imprimerie Royale MDCCCLI Correspondance Tome III ed. Preuss* am vollständigsten zum Abdruck gelangt ist. Der Briefwechsel dauert vom Oktober 1739 bis zum Juni 1764, und der enthusiastische Ton, in dem die Briefe Friedrichs II. vornehmlich in den ersten zehn Jahren gehalten sind, läßt erkennen, daß Algarotti auf ihn einen bedeutenden Eindruck gemacht hat. Äußerlich kam diese Wertschätzung dadurch zum Ausdruck, daß Friedrich ihn am 20. Dez. 1740 zum Grafen, 1747 zum *Chambellan et chevalier de l'ordre pour le mérite* ernannte [2]).

Den Briefwechsel eröffnet ein Brief des Kronprinzen, eingeleitet mit einem Gedicht, das einerseits für das Wesen Friedrichs II. ungemein charakteristisch ist, anderseits ihn in gewissen Äußerlichkeiten völlig im Banne des Stiles

---

1) M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen.

2) Preuß, Einleitung zur *Correspondence de Frédéric avec le Comte Algarotti.* Hier finden sich auch Daten über den Briefwechsel selbst, von dem ein Teil von der preußischen Regierung aus der Erbschaft nach dem Grafen Algarotti erworben wurde.

seiner Zeit erscheinen läßt. Charakteristisch für Friedrich ist die ungewöhnliche Prägnanz der Charakteristik, typisch für die Zeit die klassizistischen Wendungen, der schwärmerische Stil und die Superlative im Ausdruck. Der Anfang dieses Gedichtes wenigstens möge hier näher illustrieren:

Au comte Algarotti.

Remusberg 1er Septembre a 1739.

Èlève d'Horace et d'Euclide,
Citoyen aimable et charmant
Du pays du raisonnement,
Où règne l'arbitre du vide,
Les calculs et les arguments;
Naturalisé par Ovide,
Dans l'empire des agréments
Où la vivacité charmante
L'imagination brillante,
Préfèrent à la vérité,
La fiction et la gaïté;
Nouvel auteur de la lumière
Phébus de ton pays natal,
C'est ta brillante carrière
C'est ta science qui l'éclaire
Qui déjà lui sert de fanal.

In dem anschließenden Schreiben finden sich die Worte:

»*Je n'oublierai jamais les huit jours que vous avez passés chez moi. Beaucoup d'étrangers vous ont suivi, mais aucun ne vous a valu, et aucun ne vous vaudra sitôt*«.

Nun folgt ein Jahr lang ein lebhafter Briefwechsel, von dem leider nur die Briefe Friedrichs gesammelt sind. Alle sind umfangreich und von Gedichten oder längeren Zitaten durchzogen. Drei Tage nach der Thronbesteigung schreibt Friedrich folgendes Billett (2. Juni 1740):

Mon cher Algarotti, mon sort a changé. Je vous attends avec impatience, ne me faites languir.

Dieser Depesche ist ein ausführlicherer Brief des Baron Keyserlingk beigeschlossen, der mit folgenden Versen beginnt, die für den Geist, in dem Friedrich die Regierung antritt, ungemein charakteristisch sind.

Venez Algarotti, des bords de la Tamise
Partager avec nous notre destin heureux,
Hâtez-vous d'arriver en ces aimables lieux,
Vous y retrouverez Liberté pour dévise.

Algarotti folgte der Einladung und verließ London, um nach Berlin zu eilen. Da der weitere Briefwechsel sich meist um literarische Angelegenheiten dreht, so müssen wir uns versagen, diese Dokumente bis auf einige interessante Stellen, die musikalische Angelegenheiten betreffen, weiter heranzuziehen.

Am 19. Januar 1742 kam Friedrich mit Gefolge nach Dresden, um mit August III. über die Fortsetzung des Krieges zu beraten. Tags darauf reiste er nach Prag weiter. Man gab ihm zu Ehren die Oper *Lucio Papirio* [1]), Text von Apostolo Zeno [2]), Musik von Hasse. Friedrich II. war von der Oper so entzückt, daß er sich von Algarotti, den er »*Cygne le plus inconstant et le plus léger du monde*« anredet, eine Arie der Papiria nachsenden läßt, welche die Faustina Bordoni gesungen hatte.

---

1) Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker.

2) Anscheinend nach einem Vorbild des Antonio Salvi; diesen Text komponierten außer Hasse: Caldara 1719, Pollarolo 1721, Bioni 1731, Giacomelli 1734, Porpora 1734, Graun 1745, Paisiello 1771, Marinelli 1791 und Leo 17(?).

»*Adieu encore une fois, aimable, mais trop léger Algarotti, ne m'oubliez pas dans les glaçons de la Moravie; et de l'opéra de Dresde envoyez-moi, s'il se peut, par le souffle de Zéphire, quelques bouffées des roulements de la Faustine*«.

Auf diesen Brief antwortet Algarotti am 9. Februar und sendet die gewünschte Arie ein. Er klagt, daß kein Zephir, sondern der Boreas weht.

»*Voici un air, Sire, avec des passages favoris, qu'elle prend la liberté de lui envoyer*«.

In einem weiteren Briefe vom 20. März 1742 aus dem Hauptquartier von Selowitz schreibt Friedrich:

»*Nous nous attendons dans peu à une bataille, qui aura pour objet les intérêts de l'Europe entière divisée*«.

Trotzdem interessiert er sich für eine weitere Arie aus dem *Lucio Papirio*: »*All' onor mio rifletti*«. Algarotti lobt bei der Übersendung den Geschmack des Königs, der die schönste gewählt habe:

»*Voici l'air que Votre Majesté demande, et qui était assurément le plus beau de l'opéra. Il est grand et noble, en tel qu'il convient à la dignité d'un dictateur, qui prêche la séverité, et il tâche, par ses sons mâles et vigoureux, d'atteindre le vol majestueux de l'aigle romain*«.

Friedrich versuchte sich auch als Textdichter [1]). Er schrieb einen Szenenentwurf für einen *Coriolan* und sandte ihn an Algarotti mit dem Wunsche, diesen dem Dichter Villati zur Ausführung zu geben, aber die Arbeit zu überwachen. Der Brief ist vom 6. September 1749:

»*Soyez le Prométhée de notre poëte, soufflez lui ce feu divin, que vous avez pris dans les cieux; et que votre inspection suffise à produire d'aussi belles choses, que les grands talents en ont pu mettre au jour. Le public et moi, nous aurons l'obligation d'avoir illustré nôtre spectacle et de nous avoir fourni des plaisirs raisonnables*«.

Diese Oper wurde bereits am 3. Dezember gegeben, und es ist erstaunlich, in welch kurzer Zeit die Ausführung des Librettos, das Komponieren, Kopieren und Einstudieren vor sich ging. Der König selbst hatte dazu eine Arie komponiert, die sehr populär wurde.

Die Beziehungen zu Friedrich d. Gr. und August III. geben nur einen kleinen Teil des geistigen Verkehrs wieder, den Algarotti allenthalben unterhielt. Seine Reisen führten ihn durch ganz Europa, und seine rasche Auffassung des Gesehenen legte ihm den Gedanken nahe, seine Eindrücke zu sammeln. Sein umfangreichstes Werk dieser Art sind die »*Viaggi di Russia*«, Abhandlungen und Briefe über das russische Volk; das er unter seinen Schriften am meisten liebte. Aber auch die zahllosen, meist inhaltsreichen Briefe, die den VIII.—XIV. Band seiner Werke füllen, geben Zeugnis von der geistigen Regsamkeit Algarotti's auf allen Gebieten menschlichen Denkens, die auch von der Nachwelt anerkannt wurden. Noch 1802 schreibt Giuseppe Beltramelli [2]):

»*Un solo di que' varj eruditi Saggi, che il Conte Francesco Algarotti ha scritto intorno alle belli arti, basta a dimostrare la fina intelligenza, ch' egli ne avea, ed a farlo conoscere ben degno delle lodi, che dalle più cospicue corti e da più riconosciuti letterati si meritamente ottenne*«.

---

1) Näheres darüber: Schneider, Geschichte der Oper in Berlin, u. Mennicke, a. a. O.

2) v. *Biografie di scrittori e artisti musicali Bergamaschi* von A. Alessandri, 1875.

Das viele Reisen und das ungewohnte Klima hatten aber Algarotti's Gesundheit frühzeitig untergraben; seine Nerven hatten gelitten, und dazu gesellte sich ein Magenübel, für dessen Heilung ihm die Berliner Ärzte die Quellen von Eger anrieten. Als dies nichts nutzte, zog er sich in sein väterliches Haus nach Venedig zurück, bald aber vertauschte er diesen Aufenthalt mit Bologna, wo er die meisten Freunde aus seiner Studienzeit besaß. Hier blieb er einige Jahre und reiste, als sich sein Zustand immer mehr verschlimmerte, nach Pisa, wo er noch an die Gesamtausgabe seiner Werke die letzte Hand anlegte und sich mit bildender Kunst beschäftigte. Er starb am 3. Mai 1764.

* * *

Die Anfänge der Oper waren von einer lebhaften dramaturgischen Tätigkeit begleitet gewesen; diese hatte nach der Mitte des 17. Jahrh. etwas nachgelassen, aber im Zeitalter der Akademien, um die Wende des 18. Jahrh. mit erhöhter Lebhaftigkeit eingesetzt. Die Hauptwerke aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts sind: A. Muratori: *Della perfetta Poesia* 1706, G. v. Gravina: *La Ragion Poetica* 1708, P. J. Martelli: *Della Tragedia antica e moderna* 1715, Becelli: *Della novella Poesia* 1732, Crescimbeni: *Istoria della volgar poesia* 1731, Quadrio: *Della Storia e della Ragione d' ogni Poesia* 1736, Scipione Maffei: *De Teatri antichi e moderni* 1763, und Calsabigi: *Dissertazione su le Poesie drammatiche del Metastasio* 1755. Dazu kommen noch die Streitschriften der sogenannten Parallelistenbewegung, die sich damit beschäftigen, ob den Italienern oder den Franzosen der Vorrang gebühre, einsetzend mit der *Parallèle des Français et des Italiens dans la musique de l'Opéra* von François Raguenet 1702, dem Viouville, Saint Évremond, Dubos, Ménestrier, Raimond de Saint-Mard, u. a. für und wider folgten.

Im Jahre 1756 erschien der *Saggio sopra l' opera* von Algarotti. Diese Schrift ist zwar nicht die umfassendste und gründlichste ihrer Zeit; sie erhebt sich aber infolge ihrer vorurteilslosen Klarheit, des weltmännischen Geistes und der Eleganz des Ausdrucks über die andern. Welche literarische Stellung die Schrift einnahm, kann aus dem Lobe J. G. Sulzer's in der »Allgemeinen Theorie der Schönen Künste« ersehen werden, der im Artikel »Oper« schreibt:

»Um über alles, was ich von der Oper zu sagen hätte, kürzer zu seyn, verweise ich überhaupt die, denen diese Materie interessant ist, auf dieses kleine Werk, das mit ebenso viel Geschmack als Einsicht geschrieben ist«.

Algarotti's Schrift ist aus dem Bedürfnisse entstanden, den vielen unhaltbaren Übelständen der italienischen Opernbühne, die wohl am witzigsten das »*Teatro alla moda*« des Benedetto Marcello geißelt, abzuhelfen. Er hält vor allem die Art des Betriebes der Theater für verfehlt. Die Theaterpächter sind ungebildete Leute, die ihrer Aufgabe nicht gerecht werden[1]).

»Die Herren, die jetzt unser Vergnügen regieren und es schaffen wollen, beunruhigen sich eben nicht durch die Mühe, die zur Einrichtung einer guten Oper erforderlich ist; und erwägt man, mit wie weniger Sorgfalt sie den Text oder die Poesie wählen, wie wenig sie sich um die Übereinstimmung der Musik mit der Poesie bekümmern, wie es ihnen so ganz gleichgiltig ist, ob im Singen und Recitieren Wahrheit sei, ob der Tanz mit der Handlung zusammenhänge und die

1) Ich zitiere des leichteren Verständnisses wegen nach der deutschen Ausgabe von Raspe, die allerdings stilistisch weit hinter dem Original zurücksteht.

Dekoration sich dazu schicke, ja endlich, daß man selbst im Bau des Theaters viele Fehler begehe; so wird man leicht begreifen, daß eben diejenige theatralische Vorstellung, die nach ihrer Beschaffenheit unter allen die vollkommenste seyn müßte, das abgeschmackteste, langweiligste Unding ist, daß man sich nur vorstellen kann. Die Disharmonie der einzelnen Theile verdrängt allen Begriff der Nachahmung. Die Illusion schwindet, denn sie kann nur durch den Akkord des Ganzen hervorgebracht werden; und so wird aus der Oper, der künstlichsten Erfindung des menschlichen Verstandes, ein zusammengeflicktes, mattes, unzusammenhängendes, monströses, groteskes, unwahrscheinliches Werk, das jeden Fluch verdient, womit man es belegt, und alles Uebles werth ist, womit es diejenigen verspotten, die das Vergnügen mit Recht für etwas wichtiges und ernsthaftes zu halten pflegen.«

Wir sehen hier wieder die Forderung des Gesamtkunstwerkes, die zu allen Epochen auftaucht, wo sich eine Reform der Oper ankündigt. Algarotti tadelt vor allem die Disziplinlosigkeit auf dem Theater, die Eigenmächtigkeiten der Sänger, die sich keinen Anordnungen fügen. Schreibt ihm doch sein Freund, der gelehrte Textdichter Frugoni anläßlich des Einstudierens von *Ippolito und Aricia*:

»*Il vogliano i genj prottetori del Teatro, se pure alcun si vuole impacciare con l' indocile popolo dei danzatori e dei musici*[1])«.

Es müsse also vor allem Ordnung unter dem Personal sein, bevor überhaupt an eine Aufführung gedacht werden könne.

Algarotti beschäftigt sich dann mit den einzelnen Teilen, aus denen sich die Oper zusammensetzt, und unterzieht sie einer Kritik. Er wendet sich vorerst dem Textbuche, der Dichtung, zu und entwirft, auf die Anfänge der Oper zurückgreifend, ein Bild von den ersten Opern, die ihre Stoffe der Mythologie oder der Historie entnehmen. An beiden Stoffkreisen hat Algarotti etwas auszusetzen. Die mythologischen Dichtungen arten infolge der vielen Erscheinungen und Verwandlungen leicht in Maskeraden aus und lassen die Handlung durch nebensächliches Beiwerk erdrücken. Gegen die historischen Stoffe macht Algarotti einen Einwand, der uns gerade durch die Reform Wagner's geläufig ist. Er findet, daß gute historische Stoffe keine Vertonung zulassen, »und ein jeder wird empfinden, daß die Triller einer Arie im Munde eines Caesar oder Cato nicht so gut stehen, als im Mund eines Apollo oder der Venus«. Algarotti fordert also, wie Goldschmidt in seiner kurzen Charakteristik des »Saggio« treffend bemerkt[2]), eine rein menschliche Handlung. Allerdings könne der Dichter auch bei großer Geschicklichkeit historische Stoffe verwenden, wie es die *Didone abbandonata* und der *Achille* von Metastasio beweisen. Algarotti ist selbst in der *Iphigénie* und dem *Eneas* nicht über historische Stoffe hinausgekommen und scheint nur kraft seiner Intelligenz das Gefühl dafür gehabt zu haben, daß — ähnlich wie in der komischen Oper — eine ungeschminkte Empfindungswelt Eingang finden müsse, um die Oper zu regenerieren.

Die Ursache des Verfalles der Musik sieht Algarotti in der Sucht, die Melodie mit Verzierungen zu überladen, vor allem also in den unmäßigen Koloraturen, und darin, daß der Komponist für sich musiziert, ohne auf die

---

1) Brief vom 20. März 1759 in der Korrespondenz anläßlich der oben erwähnten Festvorstellung.

2) H. Goldschmidt, Die Reform der ital. Oper des 18. Jahrh. Wiener Kongreßbericht der IMG., 1909, S. 205.

Dichtung Rücksicht zu nehmen. In dem alten Streite der Meinungen ist Algarotti wie die Florentiner Reformatoren dafür, daß die Musik »Dienerin und Gehilfin der Dichtkunst« ist. Wichtig, und für seine feine Auffassung Zeugnis ablegend, ist auch die Kritik der einleitenden Sinfonien:

»Sie besteht immer aus zweyen Allegros und einem Grave, lärmt soviel sie kann, ist immer einerley, geht allezeit einen Schritt und Gang. Was müßte aber nicht für ein Unterschied unter den Symphonien sein? Zwischen der z. B., die vor der Dido hergeht, und der vor dem Demetrio? Ihre Hauptabsicht ist in gewisser Weise, die Handlung anzukündigen und den Zuhörer zu dem Eindruck des Affects vorzubereiten, der aus dem ganzen übrigen Drama entstehen soll.«

Statt dessen seien die Sinfonien »Trompeter- und Paukerstückchen womit man die Ohren der Zuhörer vorläufig einnehmen und betäuben muß«. Im Gegensatz zu dem Lärm der Sinfonien sind aber die Rezitative zu stumm. Die Kunst der alten Meister ist verloren gegangen, die es verstanden hatten, dem Rezitativ Ausdruck und Beweglichkeit zu verleihen und es in der Mitte zwischen der gewöhnlichen Rede und der Melodie zu halten. Eine Ausnahme macht das *Recitativo accompagnato*.

»Denn was für ein Feuer, was für ein Leben bekömmt nicht das Recitativ, wenn es da, wo die Leidenschaft steigt, durch Orchester verstärkt wird und Herz und Fantasie zu gleicher Zeit mit allen möglichen Waffen angegriffen werden? Würde dies allgemeiner, so würde der Effect derselbe seyn; der Abfall und Unterschied unter den Recitativen und Arien würde geringer seyn, und in die verschiedenen Theile der Oper würde mehr Accord kommen. Der schnelle Übergang von einem einfachen langsamen Recitativ zu einer geschmückten und mit allen Feinheiten der Kunst gearbeiteten Arie beleidigt fast immer; denn es ist nicht eben als wenn man mitten im Spatzierengehen Springen und Capriolen zu schneiden anfangen wollte«.

Wie historisch richtig Algarotti aus einem natürlichen Instinkt heraus fühlt, beweist er, indem er die Vermutung aufstellt, daß die Arie früher »ungemein einfach und sowohl durch Melodie und Accompagnement wenig vom Recitativ unterschieden gewesen seyn müsse«.

Das Grundübel erblickt er darin, daß die Melodik der Arie »nicht mit dem Sentiment der Worte übereinstimme. Die Komponisten sehen nur darauf, dem Gehör auf alle Weise zu schmeicheln, es zu vergnügen und zu überraschen, aber nicht das Herz der Zuhörer zu bewegen, die Einbildungskraft im Feuer zu erhalten«. Die technischen Einwendungen gegen die Struktur der Arie finden sich auch anderwärts, wichtig sind aber psychologische Einwürfe gegen das Illustrieren des einzelnen Wortes, die auch heute noch Aktualität besitzen.

»Ein jeder wird nur zu oft haben bemerken können, daß, wo in einer raschen und wilden Arie die Wörter *padre* oder *figlio* vorkommen, der Kompositeur nicht leicht verfehle, diese Noten zu halten, sie so sanft als möglich zu setzen und dadurch auf einmal den Lauf der Musik zu hemmen. Diese Herren dünken sich damit den vorbenannten Wörtern ihr gehöriges Sentiment gegeben und zugleich in ihre Komposition eine angenehme Mannigfaltigkeit hereingebracht zu haben. Ich nehme mir aber die Freyheit, ihnen zu sagen, daß es eine Dissonanz des Ausdrucks sey, die kein vernünftiger Mann ertragen kann; daß man nicht den Sinn einzelner Worte ausdrücken müsse, sondern was sie zusammengenommen enthalten, und daß die Mannigfaltigkeit aus den verschiedenen Modifikationen ein und eben desselben Subjects, nicht aber aus Dingen entstehen müßte, die ihm nur angeflickt werden, nicht dazu gehören, oder oft gar damit streiten.«

Um nun eine gute Komposition auszuführen, gehört auch ein guter Vortrag dazu, d. h. schöner Gesang und ausdrucksvolle Gesten. In dem Kapitel »von der Art zu singen und zu recitieren« wendet sich Algarotti gegen die Willkürlichkeiten der Sänger und hält ihnen als leuchtendes Beispiel die Kunst eines Nicolini oder der Tesi vor. Aber das Publikum selbst ist durch die Unmanieren der Sänger derart entwöhnt aufzumerken, daß »nur die aufmerksamsten Zuhörer sich ruhig halten, wenn eine vorzügliche Arie kommt oder das Ballett angeht, welches nie zu früh kommen, nie zu lang dauern kann, und jetzt aller Herz, Augen und Ohren an sich gezogen hat.

»Was ist denn nun aber das Ballett, worin man so vernarrt ist? Nie war es ein Theil der Handlung, und oft streitet es damit. Wenn ein Akt vorbei ist, springen auf einmal aus allen Ecken Tänzer hervor, die mit der Oper nichts zu tun haben ... Nach einem unförmlichen Concert pflegen sich immer ein paar Jungen vom großen Haufen abzusondern, einer nimmt dem andern einen Blumenstrauß oder spielt ihm sonst einen Possen; sie erzürnen sich; sie vertragen sich wieder, fordern einander zum Tanz auf, und dann geht es an ein Hupfen und Springen ohne Ende. Auf die kleinen Jungen folgen ein paar größere, und endlich lassen sich die beyden Haupttänzer sehen, um eben sowohl als jene ein Duettchen wegzumachen. Den Beschluß macht abermals ein Concert, das dem ersten bis auf ein Haar ähnlich ist. Man braucht eines gesehen zu haben, und man hat sie alle gesehen. Die Kleider der Tänzer verändern sich, der Charakter der Ballette niemals«.

Als nachahmenswertes Vorbild stellt Algarotti die französischen Ballette hin, die der Tanzkunst von jeher eine besondere Pflege zugewandt haben, und meint, man müsse sich nicht schämen, sie nachzuahmen; denn die Franzosen hätten ja von den Italienern viel mehr kopiert, nämlich die ganze Oper.

Vom Ballett ergibt sich der Übergang zu der Dekoration von selbst. Das Problem der Theaterdekoration bietet eine Fülle von wichtigem kulturgeschichtlichen Material für die Geschichte der Oper. Es sind nun von einer ganzen Reihe von Opern Illustrationen zu Textbüchern erhalten. Einige der schönsten enthalten die Operpublikationen der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« nämlich *Il Pomo d'oro* und *Costanza e Fortezza*, ferner die Geschichte der Wiener Oper von A. v. Weilen, die auch sehr merkwürdige kolorierte Blätter enthält. Bei diesen Blättern fällt etwas auf, was auch Algarotti in den Mittelpunkt seiner diesbezüglichen Betrachtung stellt: die Stillosigkeit der meisten Kostüme.

«Mit den Unregelmäßikeiten des Ballets pflegen die nicht geringen Unregelmäßigkeiten des Schmuckes und der Kleidung der Tänzer gepaart zu sein. Ihre Kleidungen sowohl, als der Sänger in der Oper müßten sich, soviel als möglich zu den Zeiten und Völkern schicken, die vorgestellt werden sollen. Ich sage, so viel als möglich, denn das Theater erfordert einige Freyheit, und muß man sich auf selbigem vielleicht mehr als an jedem andern Orte von mürrischer Regemäßigkeit und Pedanterie entfernen. Verlangt man aber nicht gleich von unsern Opernschneidern, daß sie die Kleidungen genau à l'antique nach der Vorschrift des Ferrarius zuschneiden sollen, so dürfen sie sich doch auch nicht die Freyheit herausnehmen, dem Gefolge des Eneas holländische Matrosenmützen und Beinkleider zu geben. Die Kleider schön und doch den Sitten getreu zu machen, wird ein Giulio Romano oder Triboli erfordert werden; diese Meister zeigten ihre Kunst auch darin. Wenigstens aber ist es nöthig, daß der Directeur der Kleidercammer diesen gelehrten Künstlern Gehör gübe.

Noch nöthiger wäre es, daß unsre Theatermahler einem San Gallo oder Peruzzi

folgen mögten, damit auf unsern Theatern der Tempel eines Jupiter oder Kriegsgottes nicht der Kirche der Jesuiten ähnlich sehen, ein öffentlicher Platz in Chartago nicht mit gothischen Gebäuden umgeben, und kurz in der Dekoration das Mahlerische mit Anstand und Costume vereinigt seyn möge. Die Decoration ziehet in der Oper vor allen andern vorzüglich und zuerst die Augen auf sich. Sie bestimmt den Ort der Handlung und macht einen Theil der Bezauberung aus, wodurch der Zuschauer nach Egypten, nach Griechenland, nach Troja, nach Mexico, in die Elysäischen Felder oder auf den Olymp gebracht wird. Wie nöthig ists also, daß die Fantasie des Mahlers durch Gelehrsamkeit und Verstand geleitet werde? Das Lesen und der Umgang mit Kennern des Altherthumes können ihm hierin behülflich sein; aber an wen anders könnte er sich vorzüglich halten, als an den Dichter der Oper selbst? Der Dichter hat das Ganze erdacht, und sollte nichts vernachlässigt haben, was seine Handlung verschönern und wahrscheinlich machen könnte.«

Wir sehen hier eine Forderung historischer Treue, ein Erwachen des historischen Fühlens, das sich in der Mitte des 18. Jahrh. auf dem Gebiete der schönen Künste erst allmählich zu regen beginnt, um erst im 19. Jahrh. zur Zeit der Romantik zu vollem Leben zu erwachen. Man kann zwar auch bei Calsabigi allenthalben die Forderung nach dem »verisimile« [1]) finden, doch ist diese mehr ästhetisierend und vage ausgedrückt, während Algarotti sie klar präzisiert. Als gelungene Dekorationen gibt er die des Bibbiena an, der eine abwechslungsreiche Szene einführte [2]). Er empfiehlt auch den Dekorateuren, neue Motive aufzusuchen und nicht immer dieselben antiken Bauwerke zu kopieren, sondern in dem reichen Schatze der Vergangenheit gründlich Umschau zu halten. Neben Griechenland und Italien biete Ägypten eine Fülle von anregenden Motiven, z. B. der Memnonpalast, die Pyramiden. Ebenso biete die chinesische Kunst viel Wirksames, vor allem die kunstreichen chinesischen Gärten.

Man kann aus diesen letzten Bemerkungen die Einflüsse der französischen enzyklopädischen Geistesrichtung deutlich erkennen. Die Antike war allgemein bekannt, die Kunst der Gothen, wie man die mittelalterliche Kunst bezeichnete, war unbeliebt; deshalb richtete man die Blicke nach der Kunst des Orients, und ägyptische und chinesische Motive werden in der bildenden Kunst und in der Literatur modern. Die chinesische Kultur vor allem war von mächtigem Einflusse auf die französischen Künstler, und Denker wie Voltaire, der intime Freund Algarotti's, verdanken viel den von jesuitischen Missionären nach Europa gebrachten Ideen [3]).

Die von Algarotti propagierte Adaptierung des chinesischen Gartenstils für die Bühne bedeutet eine Revolution der Szene, die er nicht mehr erlebt hat. Sie bedeutet das Ende der barocken Dekoration, mit den geradlinigen Alleen à la Versailles, und die Einführung von szenischen Motiven, die einen freien Naturausschnitt darstellen. Es wird der englische Garten, der in vergröbertem Maße dieses Ideal verkörpert, auf dem Kontinent modern, und die Szene bemächtigt sich der »romantischen« Landschaft. Daß diese Stilwandlung für Dichter und Musiker anregend gewirkt hat, ist selbstverständlich. Es wäre eine dankenswerte Aufgabe, diesen Stilwandel der Szene um die Mitte des 18. Jahrh. bis zur romantischen Oper und dem Singspiel des 19. Jahrh. zu verfolgen und ihre Einflüsse auf die Dichtung und die Musik (Tonmalerei) darzustellen.

---

1) v. Einleitung zu *Costanza e Fortezza*, in Denkm. d. Tonk. in Österr.
2) v. Dekorationen zu *Costanza e Fortezza*.
3) v. Ku-Hung-Ming, Chinas Verteidigung gegen europäische Ideen. 1911.

Im Schlußteile beschäftigt sich Algarotti mit dem Theater selbst, und auch hier sind seine Ansichten von bewunderungswerter Klarheit und Einsicht. Er fordert ein Theater aus Stein, nicht der Pracht, sondern der Akustik wegen. Übermäßigen Prunk und Ausdehnung des Theaters hält er aus dem gleichen Grunde für schädlich, vor allem die daraus erwachsende Unsitte, die Rampe weit ins Parkett hinein zu führen, so daß auf der eigentlichen Szene selbst Bühnenlogen sind. Er verlangt — wie Wagner — möglichste Distanz des Sängers vom Publikum, um die Illusion der Szene zu wahren. Aus optischen und akustischen Gründen tritt er für den halbkreisförmigen oder eliptisch verlängerten Zuschauerraum ein, gegenüber der herrschenden Glockenform.

Wir sehen also, daß Algarotti nach heutigen Ansichten durchaus natürliche Dinge fordert, die aber zu seiner Zeit noch keine Selbstverständlichkeiten waren und sich erst allmählich durchsetzen mußten. Daß dazu die gesellschaftliche Stellung Algarotti's nicht wenig beigetragen haben muß, wird wohl aus der ganzen Darstellung ersichtlich geworden sein. So wenig kompendiös die Abhandlung ist, enthält sie eine Fülle guter Beobachtungen, deren Wert sich durch die kulturgeschichtlichen Ausblicke, die sie eröffnen, noch erheblich vermehrt. Man merkt eben überall den gelehrten Weltmann, der nicht im Tatsachenmaterial und Detail erstickt, sondern darüber hinaus Zusammenhänge sieht, aus denen er sich ein Weltbild formt.

Kritische Mitteilungen zu Silcher's Volkliedern, zugleich ein Beitrag zur Volksliedforschung.

Von

Gabriel Brügel.

(Berlin.)

Unter den bedeutsamen Förderern des deutschen Volksgesanges, besonders nach der musikalischen Seite hin, nimmt der Tübinger Universitätsmusikdirektor Philipp Friedrich Silcher (geb. 27. Juli 1789 in Schnaith bei Schondorf in Württemberg, gest. 26. August 1860 in Tübingen) eine der ersten Stellen ein. Er hat bald erkannt, daß die Volksweise am Chorgesang eine wichtige Stütze hat, und hat das Verdienst, als erster eine große Anzahl der deutschen Volkslieder durch den einfachen vierstimmigen Satz verbreitet und so zu ihrer Auffrischung oder Erhaltung wesentlich beigetragen zu haben. Manch neuen Text, manch neue Weise hat er zuerst mitgeteilt, schließlich aber ist er unsterblich als Schöpfer jener Melodien, welche wie z. B. die »Loreley« oder »Aennchen von Tharau« allen Schichten unseres Volkes zu eigen gehören, ja weit über Deutschlands und Europas Grenzen erklingen.

Sein Leben ist in der letzten Zeit von Adolf Prümers[1]) geschildert worden zugleich mit einer Würdigung seiner Tätigkeit als Universitätsmusikdirektor; dort ist auch seine Bedeutung für das Volkslied und den deutschen Männergesang hervorgehoben. Ein Werkchen von H. A. Köstlin[2]) war mir nicht zugänglich. Die in Band 34 der Allg. Deutschen Biographie (1892) enthaltene Lebensbeschreibung ist hinsichtlich der Daten sehr vorsichtig aufzunehmen. Im übrigen sei auf die im Anhang von Prümers' Biographie mitgeteilten Silcherquellen hingewiesen. Eine kritische Untersuchung über Silcher's Schaffen, besonders über die für die Geschichte des Volksliedes und für die Volksliedforschung überhaupt außerordentlich wichtigen 12 Hefte seiner Volkslieder (Tübingen o. J., 1826—1860) existiert meines Wissens überhaupt nicht. So ist es auch zu erklären, daß selbst in den neuesten wissenschaftlichen Werken oder nach wissenschaftlichen Grundsätzen herausgegebenen Liedersammlungen die Angaben über Silcher, besonders die Datierungen vielfach falsch, zum mindesten unzuverlässig sind. Die folgende Arbeit hatte also zwei Aufgaben zu erfüllen, die freilich in einer Richtung lagen: zunächst galt es für die Silcherforschung einwandfrei Silcher's eigene Kompositionen oder bei den aus anderen Sammlungen übernommenen Liedern seine bessernde, d. h. verändernde Hand festzustellen, dann war für die Volksliedforschung überhaupt Herkunft, erster Druck der einzelnen Lieder zu ermitteln, kurz eine Bibliographie der 12 Hefte von Silcher's Volksliedern zu schreiben. Damit war auch die Anlage der Arbeit gegeben.

Zunächst sei nochmals kurz Silcher's Bedeutung für das deutsche Volkslied hervorgehoben. Als Komponist der schönsten Weisen des deutschen Volksgesangs ist er allgemein bekannt. Durch die Harmonisierung rettete er ältere Melodien vor dem Untergang, da er im Männergesang eine wichtige Stütze zu ihrer Erhaltung gefunden hatte. Den Schatz unserer Volkslieder bereicherte er durch neu mitgeteilte Texte und Weisen. Er verstand es, eine schon bekannte Weise glücklich mit einem neuen volksmäßigen Texte zu verbinden und dadurch dem guten neuen Text zur allgemeinen Verbreitung zu verhelfen, während der alte Text, der nur durch die beliebte Weise sich erhalten hatte, in Vergessenheit geriet, vgl. Silcher, II, 4 und III, 11. Dabei übernahm Silcher die Melodie nicht kritiklos, sondern suchte, auch wenn er Lieder aus anderen Sammlungen in die seinige aufnahm, rhythmisch wie melodisch zu bessern, oder er erweiterte übernommene Melodien mit mehr oder minder glücklicher Hand durch einen hinzukomponierten Satz, vgl. Silcher V, 8 oder III, 11.

Edwin Janetschek-Prag sagt in einem Aufsatz über Silcher[3]):

»In vielen Schulliederbüchern finden sich heute noch diese oder andere Lieder mit der Bezeichnung Volksweise oder Volkslied, ohne daß Komponist und Dichter genannt würden, obwohl sich deren Namen mit einiger Mühe nachweisen ließen.«

Gerade für Silcher's Lieder trifft dies besonders zu. Obgleich Silcher im Inhaltsverzeichnis zu den einzelnen Heften von 1848 ab sämtliche eigenen

---

1) Philipp Friedrich Silcher, der Meister des deutschen Volkslieds, dem deutschen Volke dargebracht von Adolf Prümers. Stuttgart, 1910.

2) Dr. H. A. Köstlin, Carl Maria von Weber und Friedrich Silcher. Stuttgart, bei Levy und Müller, 1877. — Erwähnt sei noch: Joh. Jak. Bussinger, »Friedrich Silcher«. Beigabe zum Jahresbericht der Realschule in Basel, 1861.

3) »Friedrich Silcher« von Edwin Janetschek-Prag. 13. Jahrgang, Nr. 4 der von Dr. J. Pommer herausgegebenen Zeitschrift »Das deutsche Volkslied«.

Kompositionen durch ein Sternchen bezeichnet hat, um sie dadurch vor unrechtmäßigem Nachdruck und Verstümmlung zu schützen, werden immer noch verschiedene Lieder fälschlich Silcher zugeschrieben [1]).

Silcher selbst war bei den Liedern, die er sammelte oder von seinen Tübinger Studenten aufgezeichnet erhielt, vielfach der Name des Dichters und Komponisten unbekannt. Doch läßt sich bei einer ganzen Anzahl von Liedern der Komponist oder wenigstens der Dichter feststellen. Bei manchen Liedern, deren Verfasser sich nicht nachweisen ließen, mögen Namen wie Heinrich Wagner (pseud. Wergan), Ottmar Schönhuth, Friedrich Richter (pseud. Stromberg) u. a. in Frage kommen, die als Tübinger Studenten für Silcher verschiedene Texte verfaßt oder zu den nur einstrophigen Liedern einige Strophen hinzugedichtet haben. Die noch unbekannt gebliebenen Verfasser von Texten und Weisen in Silcher's Sammlung mögen freilich schwer zu eruieren sein, doch sind diese Lieder zum Teil nicht so bedeutsam, daß wir die Unkenntnis des Verfassers sehr bedauern müßten, zum Teil gehören sie zu jenen Liedern, die wir als elternlos zu betrachten bereits gewöhnt sind und die manche Leute dann echte Volkslieder zu nennen pflegen. Daß sich schließlich immer wieder ein oder der andere als »Volkslied« aufgenommene Text auf ein älteres Kunstlied zurückführen läßt, das belegt unter andern Silcher VI, 2, bei dem die Abstammung von Simon Dach's »Phyllis, o mein Licht« bisher wohl noch nicht bemerkt worden ist.

Noch einige Worte über die Datierung der Silcher'schen Hefte. Darüber herrscht in allen einschlägigen Werken völlige Unklarheit. Die Hefte sind ohne Jahreszahl bei Laupp in Tübingen erschienen; der Verlag vermochte mir nur über die Erscheinungsdaten von Heft I, V—VIII und X—XII Aufschluß zu geben. Diese Mitteilungen mußten aber wegen einiger Ungenauigkeiten, die sich bei einem Vergleich mit den Anzeigen in den Intelligenzblättern und Beiheften der Musikzeitschriften ergaben, nochmal genau nachgeprüft werden. Böhme's Angaben im Deutschen Liederhort und in den Volkstümlichen Liedern (Leipzig, 1895) sind auch hier völlig unzuverlässig, ja unsorgfältig. Prahl [2]) betont in der Vorrede zur 4. Aufl. der Volkstümlichen Lieder von Hoffmann von Fallersleben, die für die Texte ganz unschätzbare Dienste leistet, mit vollem Recht »die Naivität, mit der Böhme Melodien und Texten, besonders aber Namen und Zahlen gegenübersteht«, gleichwohl ist er bei seinen Silcherangaben doch stark von ihm abhängig. Jedenfalls auch durch Böhme veranlaßt, datiert John Meier in Paul's Grundriß der germanischen Philologie (2. Aufl. 1908/9, II. Band, S. 1199): Silcher, Deutsche Volkslieder für Männerstimmen, 12 Hefte, Tübingen, o. J. 1827—1840. Ungenau und zum Teil falsch sind auch die Angaben über Silcher im »Volksliederbuch für Männerchöre« (Leipzig, 1906/7).

Vielfach wird auch übersehen, daß einzelne Kompositionen Silcher's, die er in den bei Laupp in Tübingen erschienenen 12 Heften vierstimmig herausgab, bereits vorher in anderen Sammlungen, besonders in den bei Fues, Tübingen verlegten acht Heften »deutscher Volkslieder für 1 oder 2 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte« erschienen waren. Um den fortwährenden Verwechslungen der verschiedenen Sammlungen Einhalt zu tun, seien

---

1) Vgl. Böhme, Volkstümliche Lieder, Nr. 440, oder Friedländer, »Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert«, II, S. 279 usw.

2) Hoffmann von Fallersleben, Unsere Volkstümlichen Lieder. 4. Aufl. herausgegeben von K. H. Prahl. Leipzig, 1900.

hier die genauen Titelangaben unter Feststellung des ersten Erscheinungsjahrs gegeben:

1. XII Volkslieder, gesammelt und für 4 Männerstimmen gesetzt, Tübingen bei Laupp. Heft I, zuerst 1826, weitergeführt bis Heft XII, 1860.

2. Ausländische Volksmelodien für 1 oder 2 Singstimmen, bei Fues, Tübingen o. J.:

Heft I, op. 23	1835	Heft III, op. 30	1839
» II, op. 27	1837	» IV, op. 35	1840

3. XII deutsche Volkslieder für 1 oder 2 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, Tübingen bei Fues o. J.:

Heft I, op. 22	1835	Heft V, op. 54 . . .	1849
» II, op. 25	1836	» VI, op. 57 . . .	1851
» III, op. 28	1838	» VII, op. 64 . . .	1854
» IV, op. 39	1843	» VIII, op. 71 . . .	1860

4. Stimmen der Völker in Liedern und Weisen, Tübingen bei Laupp:

Heft I, op. 46	1846	Heft II, op. 66	1855

Der Verlag Fues (jetzt Reisland, Leipzig) konnte mir keine Mitteilungen über die Daten der ersten Auflagen machen, sie mußten daher, wie oben, aus Anzeigen in Zeitschriften festgestellt werden.

Nur noch einige Bemerkungen über die Bibliographie. Die Zahlen hinter dem Verfassernamen beziehen sich stets, wenn nicht besondere Angaben gemacht sind, auf das Jahr des ersten Druckes. Angabe des Druckortes konnte erspart werden, dafür ist auf Erk-Böhme (= EB.) oder Hoffmann-Prahl (= HP.) verwiesen. Außerdem wird stets die neue Ausgabe der Silcher'schen Volkslieder von 1902 (Tübingen, bei Laupp) als Silcher P.A. (= Partitur-Ausgabe) zitiert. Die hinter EB., HP. usw. stehenden arabischen Zahlen bezeichnen die betreffenden Liednummern.

Abkürzungen:

EB. = Erk-Böhme, Deutscher Liederhort. 3 Bde. Leipzig, 1893—94.
Böhme V.L. = Böhme, Volkstümliche Lieder. Leipzig, 1895.
HP. = Hoffmann von Fallersleben, Unsere volkstümlichen Lieder. 4. Aufl. Herausgegeben und neu bearbeitet von K. H. Prahl. Leipzig, 1900.
Silcher P.A. = Silcher, Volkslieder. Tübingen, 1902 bei Laupp. Partiturausgabe.

Bibliographie
von Silcher's Hauptwerk:
XII Volkslieder, gesammelt und für 4 Männer-Stimmen gesetzt, Heft I—XII, Tübingen bei Laupp, o. J.

I. Heft . . . erschienen 1826.

Angezeigt im Litteraturblatt vom 12. Mai 1826; ferner: G. Kayser, Bücher-Lexikon. Leipzig, 1835. Band V zeigt S. 250 an: Fr. Silcher, XII Volkslieder, 8 Hefte (Druckfehler! soll 2 statt 8 heißen!) 1826, 1827. — Dann C. F. Wistling, Handbuch der musikalischen Litteratur, 1828, S. 963. Siehe auch »Verlagskatalog der Lauppschen Buchhandlung. Leipzig, 1908«. — 2. Aufl. als op. 7 der Stuttgarter Liedertafel gewidmet.

II. Heft . . . erschienen 1827.

Angezeigt: Bibliographie von Deutschland, 26. Mai 1827, S. 150, dann C. F. Whistling, a. a. O., 2. Aufl. 1828, S. 963, ferner Kayser, Bücher-Lexikon, s. oben. — 2. Auflage als op. 8 erschienen.

III. Heft, op. 14 . . . erschienen 1831.

Angezeigt im »Litterarischen Anzeigeblatt zur Eutonia gehörig«, April, 1831, S. 56. Der Text zu Nr. 6 des Heftes ist zuerst in Wendt's Musenalmanach auf das Jahr 1831 erschienen, also Silcher wohl nicht vor Oktober 1830 bekannt gewesen.

IV. Heft, op. 18 . . . erschienen 1834.

Angezeigt als unter der Presse befindlich: Allgem. musikalische Zeitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Jahrg. 36, Juliheft 1834, S. 461; dann, als erschienen: im Intelligenzblatt Nr. IX derselben Zeitschrift vom September 1834.

V. Heft, op. 26 . . . erschienen 1836.

Angezeigt: Allgem. mus. Zeit., Intelligenzblatt Nr. XIII, Jahrg. 1836; damit übereinstimmend die Mitteilungen des Verlages Laupp, Tübingen (jetzt: Paul Siebeck).

VI. Heft, op. 31 . . . erschienen 1839.

Angezeigt: Allg. mus. Zeit., Jahrg. 1839, S. 764; damit übereinstimmend die Mitteilungen des Verlages Laupp, Tübingen.

VII. Heft, op. 38 . . . erschienen 1842.

Angezeigt: Jahrbuch für Musik, enthaltend die im Jahre 1842 neuerschienenen Musikalien, Leipzig bei Bartholf Senff, 1843. Der Verlag Laupp gibt in seinen Mitteilungen zwar 1841 als Erscheinungsjahr an, doch ist auf der Umschlagseite der 1. Auflage von Heft VII bereits die 2. Auflage des 1. Heftes der Kinderlieder angezeigt, welche nachweislich erst 1842 erschienen ist. Vgl. auch die Anzeige in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung 1842, Nr. 38 (Neuerscheinungen vom 13.—19. Sept.)

VIII. Heft, op. 50 . . . erschienen 1846.

Angezeigt: Kayser, Bücher-Lexikon, Bd. X, enthaltend die bis Ende 1846 erschienenen Bücher. — Damit übereinstimmend die Laupp'schen Mitteilungen; dann angezeigt in der Allg. mus. Zeitung 1847, Nr. 9 (März).

IX. Heft, op. 55 . . . erschienen 1849.

Angezeigt: Bartolf Senffs Jahrbuch für Musik, Leipzig, 1850, S. 65 (enthaltend die im Jahre 1849 erschienenen Musikalien).

X. Heft, op. 58 . . . erschienen 1852.

Bei Kayser, Bücher-Lexikon, Bd. XII: 1852; ebenso Mitteilungen des Verlages Laupp.

XI. Heft, op. 65 . . . erschienen 1855.

Nach Mitteilungen des Verlages Laupp. Kayser, XIV datiert: 1853—57.

XII. Heft, op. 70 . . . erschienen 1860.

Nach Mitteilungen des Verlages Laupp; damit übereinstimmend: Kayser, XVI.

Silcher, Volkslieder, I, 1826, op. 7.

1. Keine Rose, keine Nelke kann blühen . . . 3 Strophen. Volkslied mit Weise zuerst: Büsching u. v. d. Hagen. Volkslieder. Berlin, 1807. Nr. 116. Silcher hat die Melodie in Takt 3, 4 durch das Hinaufgehen in die Sexte aus textlichen Gründen verbessert, ebenso Takt 7, 8 geändert. Erk-Böhme, Nr. 507 mit dem Anfang: »Kein Feuer, keine Kohle« und Silcher's 1. Strophe als Strophe 2. — Hoffmann-Prahl, Nr. 768. — Silcher, Volkslieder, Partitur-Ausgabe, Tübingen, 1902. Nr. 31.

2. In einem kühlen Grunde . . . 5 Str. Verf. J. v. Eichendorff (1813). Melodie von Friedrich Glück (1793—1841). (Nach Silcher) 1814 entstanden und hier zuerst gedruckt. »Die obere Oktave im drittletzten Takt ist Volksgut« (Silcher).

Böhme (Volkstümliche Lieder, Nr. 453) datiert hier: Heft I, 1825. — HP. 729 hat 1825—26, ebenso das Volksliederbuch für Männerchöre, Leipzig, 1907. Nr. 491. — Silcher P.A. 1.

3. Tra, ri, ro, der Sommer, der is do ... 4 Str. Text a. d. Wunderborn, III. Komposition von Silcher. In der Partitur-Ausg. von Silcher's Volksliedern, Tübingen, 1902, Nr. 32 fälschlich als Komposition C. M. von Weber's bezeichnet. Mit der gewöhnlich gesungenen Weise: EB. III, 1219.

4. Jetzt gang i an's Brünnele ... 6 Str. aus Kriegs- und Volksliedern, 1824 (Hauff). Hier wohl erster Druck von Wort und Weise in dieser heute üblichen Fassung. — EB. I, 203a gibt fälschlich an: Silcher I, Nr. 6 (1825). — HP. 753. — Silcher P.A. 2.

5. Es stehen drei Sterne am Himmel ... 8 Str. nach Herder's Volksliedern und Wunderhorn. Melodie aus »Lieder für Jung und Alt«, Berlin, 1818. Über das Alter der Melodie vgl. Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Berlin und Stuttgart, 1902, II, S. 74, 75 u. 80. — EB. I, 48b datiert hier: Heft I, 1824. — Silcher P.A. 33.

6. Steh ich in finstrer Mitternacht ... 6 Str. Verf. Wilhelm Hauff (1824). Weise ursprünglich zu Gleim's Lied: »Ich hab ein kleines Hüttchen nur«, vgl. Friedländer, a. a. O., II, S. 63, 65. — EB. III, 1426 datiert hier: Heft I, 1827. — Die Angabe bei EB. II, 516, diese Weise sei mit Hauff's Text zuerst in Serig's Auswahl deutscher Lieder (1830) verbunden, ist somit unrichtig; übrigens steht sie bereits bei Serig 1827 mit obigem Text. — HP. 1072 druckt die falsche Angabe von Erk-Böhme ab. — Silcher P.A. 4.

7. Wenn ich ein Vöglein wär ... 3 Str. aus Herder's Volksliedern (1778). Melodie in Reichardt's Liederspiel »Liebe und Treue«, Berlin, 1800. — Friedländer, a. a. O., I, S. 304 findet die Weise bereits in »Lieder mit Melodien zum Gebrauch der Loge«, 1784. — EB. II, 512a. — HP. 1229. — Silcher P.A. 34.

8. Es ritt ein Jäger wohlgemut ... 5 Str. Text zuerst im Berglieder-büchlein (um 1740), dann in Nicolai's kleinem, feinem Almanach (1777) u. Wunderhorn I (1806). Hiernach von Silcher komponiert. Bei Kretzschmer, Volkslieder, Berlin, 1840, II, 211 nachgedruckt ohne Angabe des Komponisten. — EB. III, 1443 hat: Heft I, 8 (1824). — Silcher P.A. 35.

9. Es g'fallt mer nummen eini ... 8 Str. Verf. J. P. Hebel (1803). Die Melodie ist entlehnt von der Liedweise »A Häfala, a Schüssala is all mei Küchen-g'schirr« bei Büsching und von der Hagen, a. a. O., Nr. 89. — Hier in vereinfachter, heute gewöhnlich gesungener Fassung. — Böhme V.L. 377 datiert hier: Heft I, um 1825. — HP. 378. — Silcher P.A. 36.

10. So viel Stern' am Himmel stehen ... 4 Str. Text und Weise zuerst in »Lieder für Jung und Alt« (1818), S. 19 in 5 sechszeiligen Strophen, dann mit Einschiebung einer Text- und Melodiezeile als Zeile 2 im teutschen Liederbuch für Hochschulen (1823) von Silcher dreistimmig gesetzt. Die 3. Strophe der Fassung von 1818 fehlt bei Silcher. Zur alten Fassung des Textes vgl. Wunderhorn, 1808, der Weise: Ditfurth, historische Volkslieder des siebenjährigen Krieges, Berlin, 1871, S. 92. — EB. II, 564 datiert hier: Heft I, 1825. — HP. 1068. — Silcher P.A. 5.

11. Prinz Eugen der edle Ritter ... 9 Str. Älteste Aufzeichnung von Wort und Weise in »Musikalische Rüstkammer«, 1719. Silcher hat die Taktierung in der 4. Auflage dieses Heftes (1856) geändert, indem er $^3/_4$ mit $^4/_4$ Takte abwechseln läßt. Über die Streitfrage der Taktierung zwischen Erk und Silcher vgl. EB. II, 324. — HP. 970. — Silcher P.A. 6.

12. Mein Schätzle ist fein, s' könnt feiner net sein ... 1 Strophe. Hier erster Druck von Wort und Weise. EB. II, 1017 datiert: Heft I, 1825. Silcher P.A. 37.

Silcher, Volkslieder, II, 1827, op. 8.

1. Aennchen von Tharau ... 4 Str. Text: nach Simon Dach von Herder (1778), komponiert von Silcher. Böhme V.L. 376a. — HP. 73. — Silcher P.A. 7.

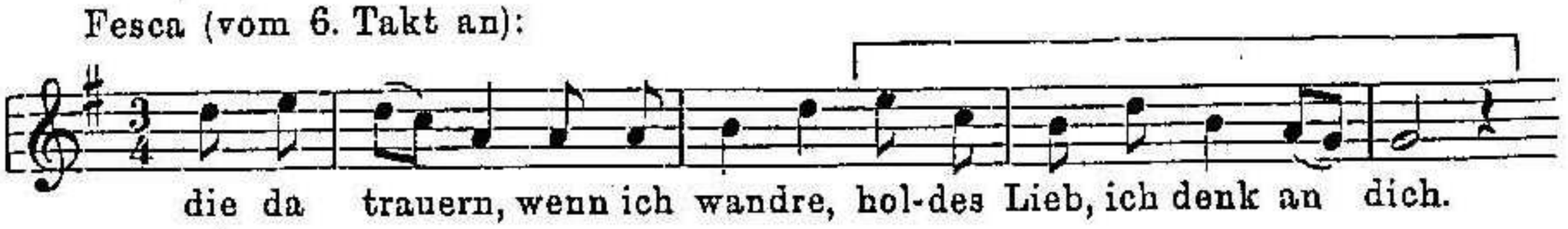
2. Da droben auf jenem Berge ... 3 Str. Text und Melodie nach »Lieder für Jung und Alt« (1818), Nr. 17 mit Änderung der Melodiezeile 6, die bei Silcher in der Terz, nicht im Grundton (wie 1818) schließt. — EB. II, 419c. — Silcher P.A. 38.

3. Nichts kann auf Erden verglichen werden ... 4 Str. Verfasser ?. Zuerst im Wunderhorn, II gedruckt. Komposition von Silcher. — Ohne Angabe abgedruckt bei Kretzschmer, a. a. O, I, 215. — Silcher P.A. 39.

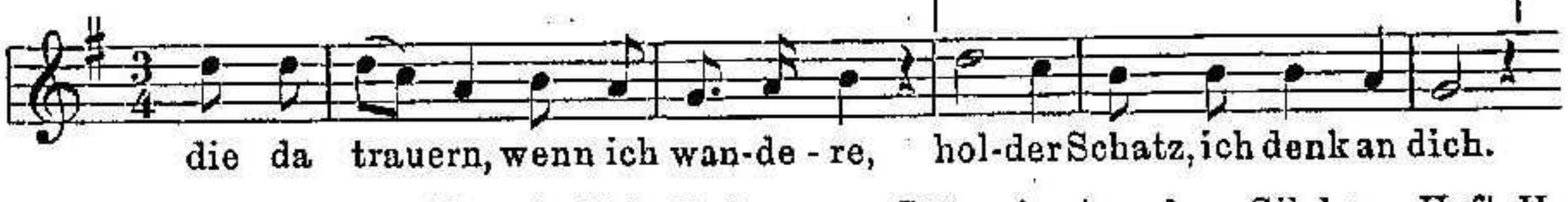
4. Ich hatt' einen Kameraden ... 3 Str. Verfasser: Ludwig Uhland (1812). — Zur Melodie äußert Silcher: »Diese Melodie, schon einige Male mit Unrecht dem Herausgeber zugeschrieben, stammt aus dem Munde des Volkes«. — EB. III, 1417 bezeichnet die Volksweise »Ein schwarzbraunes Mädchen hat ein'n Feldjäger lieb« (vgl. Meier, Schwäbische Volkslieder, 1855, Nr. 125, Melodienanhang, Nr. 3 als die Grundlage zur Melodie bei Silcher. Hier ist zuerst die Melodie mit Uhland's Text verbunden gedruckt. — Böhme V.L. 573 datiert hier: Heft II, 1825. — HP. 633. — Silcher P.A. 3.

5. Heute scheid' ich, heute wandr' ich ... 6 Str. Verf. (Maler) Fr. Müller (1776). Komposition von Friedrich Ernst Fesca (op. 27 Simrock, Bonn und Cöln, 1822). Silcher hat die Melodie am Schluß etwas geändert.

Fesca (vom 6. Takt an):



Silcher (Aufzeichnung nach dem Volksmund):



EB. III, 1376 mit Fesca's Melodiefassung; Böhme's Angabe: Silcher, Heft II, Nr. 10 ist falsch. HP. 558. — Silcher P.A. 8.

6. Stand ich auf hohem Berge, sah ... 9 Str. Text und Melodie mit kleiner Änderung der letzten Melodiezeile bei Silcher nach »Lieder für Jung und Alt« (1818), Nr. 10. — EB. I, 89e datiert hier: Heft II, 1826. — Das Lied ist bei Silcher P.A. (1902) nicht aufgenommen.

7. Loset, was i euch will sage! ... 6 Str. Verf. Joh. P. Hebel (1803). Die Weise ist den Schweizer Kuhreigen ähnlich, vgl. (G. J. Kuhn's) Sammlung von Schweizer Kuhreigen und alten Volksliedern, Bern, 1805; 2. Aufl. 1812, z. B. S. 8. — Silcher gibt an: Die Melodie ist aus der Gegend, in welcher die (allemannische) Mundart Hebel's gesprochen wird. — HP. 825. — Silcher P.A. 40.

8. Kaum gedacht, kaum gedacht ... 3 Str. Text nach einem schwäbischen Volkslied, das auf Christian Günther zurückgeht; vgl. Friedländer, a. a. O., II, S. 2 f. Die Volksweise ist hier etwas verschieden von der heute (zuerst in Serig's Auswahl deutscher Lieder, 1827) üblichen Fassung. Zu Anfang des 2. und 3. Taktes hat Silcher Terzensprung statt des Sekundschrittes. Vgl. zur Geschichte der Melodie: Wilhelm Tappert, Wandernde Melodien, 1890, S. 47, 63 u. 64, ferner Friedländer, a. a. O. — In den späteren Ausgaben Silcher's steht als 1. Strophe Hauff's »Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir«, wodurch das Lied auf 4 Strophen erweitert ist. EB. II, 719. — HP. 894. — Böhme V.L. 575 datiert: 1825/26. — Silcher P.A. 9.

9. Das Lieben bringt groß' Freud' ... 3 Str. Schwäbisches Volkslied. Hier erster Druck von Wort und Weise. — EB. II, 558a. — HP. 161 datiert: Heft II, 1825—26. — Silcher P.A. 41.

10. Bei nächtlicher Weil' an ein's Waldes Born ... 4 Str. Dichtung und Melodie von den Tübinger Studenten Ottmar Schönhut (1806—1864) und

G. Hausmann. Hier zuerst gedruckt; hiernach ohne Angabe bei Kretzschmer, Volkslieder, 1840, I, 75. — Das Volksliederbuch für Männerchöre, Nr. 568 datiert: Heft II, 1825. — Silcher P.A. 42.

11. Schlaf Kindlein schlaf! . . . 5 Str. Strophe 1 ist altes Volksgut, Str. 2—5 von Joachim Heinrich Campe (1779). Die Weise, bei der S. den Refrain »Schlaf Kindlein schlaf!« wiederholt, ist aus den »Liedern für Jung und Alt«, Nr. 27. — EB. III, 1806. — HP. 994. — Böhme V.L. 619. — Silcher P.A. 43.

12. Muß i denn, muß i denn zum Städtele naus, . . . 3 Str. Hier erster Druck von Wort und Weise. Verf. von Str. 2 und 3 ist Heinrich Wagner (pseud. Wergan). Melodie »Aus dem Remstal« (Silcher). EB. II, 785a. — HP. 897 datiert: Heft II, 1825—1826. — Silcher P.A. 11.

Silcher, Volkslieder, III, 1831, op. 14.

1. Im Maien, im Maien blühn süße Blümelein . . . 5 Str. Verf. Ernst Moritz Arndt. Komponist ? — Böhme V.L. 440 bezeichnet fälschlich Silcher als den Komponisten und datiert: Heft III, 1827. — Silcher P.A. 44.

2. Juchhei! Blümelein! dufte und blühe! . . . 6 Str. Verf. Ernst Moritz Arndt; komponiert von Silcher. — Silcher P.A. 45.

3. Wo a klein's Hüttle steht . . . 5 Str. Hier erster Druck von Wort und Weise in dieser Fassung. — Str. 3 und 4 mit anderer Melodie bereits im Kl. feyn. Almanach, 1778, Nr. 22. — EB. II, 510a datiert: Heft III, 1827; ebenso das Volksliederbuch f. Männerch. 545. — Silcher P.A. 10.

4. Ach, ach, ich armes Klosterfräulein . . . 3 Str. Verf. Justinus Kerner (1807). Komposition von Silcher, abgedruckt bei Kretzschmer, a. a. O., I, 109. — Böhme V.L. 487. — HP. 6 datiert: 1827—29. — Silcher P.A. 14.

5. Steh' ich im Feld, mein ist die Welt! . . . 5 Str. Verf. J. P. Hebel (1812). Silcher's Komposition erinnert in den ersten 4 Takten an das Bergmannslied: Glück auf, Glück auf (EB. III, 1512). — EB. III, 1328 datiert: Heft III, 1827. — HP. 1071. — Silcher P.A. 46.

6. Zu Augsburg steht ein hohes Haus . . . 5 Str. Verf. Justinus Kerner (zuerst gedruckt in Wendt's Musenalmanach auf das Jahr 1831, Leipzig, bei Weidner). Komposition von Silcher. — Böhme V.L. 153 datiert: Heft III, 1830. — HP. 1336. — Silcher P.A. 47.

7. Als die Preußen marschierten vor Prag . . . 4 Str. nach Wunderhorn (1806). Komposition von Silcher; abgedruckt ohne Angabe bei Kretzschmer, I, 96. — EB. II, 328 mit andrer Melodie. — Silcher P.A. 48.

8. Morgen muß ich weg von hier . . . 3 Str. nach Wunderhorn, 1808. Komposition von Silcher; abgedruckt ohne Angabe bei Kretzschmer, I, 287. Zum Text vgl. auch John Meier, Kunstlieder im Volksmund, Halle, 1906, Nr. 504. — EB. II, 791c datiert: Heft III, 1827. — HP. 893. — Silcher P.A. 15.

9. Ein Bursch und Mägdlein flink und schön . . . 3 Str. Verfasser und Komponist unbekannt. — Silcher P.A. 49.

10. War das nicht ein Blick der Liebe . . . 2 Str. Verf. Joh. Martin Miller (1750—1814), aus: Siegwart, Eine Klostergeschichte (1776). Komponist ?, vgl. Friedländer, a. a. O., II, S. 279, welcher irrtümlich Silcher als Komponisten angibt. — Silcher P.A. 50.

11. Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein . . . 5 Str. Verfasser: Ludwig Uhland (1813). Die Weise steht mit obigem Text zuerst in dem von Hauff herausgegebenen Liederbuch für Hochschulen (1823), bei dessen Redaktion Silcher den musikalischen Teil übernommen hatte. Die zehnstrophige Form Uhland's ist durch Zusammenziehen von je zwei zu einer Strophe geändert in eine Fünf-Strophenform. Silcher hat einen zweiten Teil von 12 Takten hinzukomponiert, welcher sich aber nicht eingebürgert hat. Ursprünglich gehört die Melodie zu dem Text: Ich hab' meinen Waizen am Berg gesät (EB. II, 980a). Böhme's Behauptung a. a. O., die Weise sei im Liederbuch für Hochschulen durch die Notierung im $^4/_4$ Takt »unsinnig entstellt«, ist hinfällig, da sie dort im $^6/_8$ Takt

notiert ist. Zur Geschichte der Weise vgl. Friedländer, a. a. O., II, S. 102. Böhme V.L. 157: Heft III, Nr. 31, wohl Druckfehler! — HP. 441. — Silcher P.A. 13.

12. Liebchen ade! Scheiden tut weh! ... 3 Str. Die Weise steht zuerst nur mit der 1. Strophe in Büsching's wöchentlichen Nachrichten (1816), I, 353; 2. und 3. Strophe von Ottmar Schönhut, hier zuerst gedruckt. EB. II, 770 datiert hier: Heft III, 1827. — HP. 818. — Silcher P.A. 51.

Silcher, Volkslieder, IV, 1834, op. 18.

1. E bissele Lieb und e bissele Treu ... 5 Str. nach Hauff's Kriegs- und Volksliedern (1824). Der Text ist »ein aus Schnaderhüpfeln lose zusammengesetztes Lied«, die von Silcher komponierte Weise findet sich später wieder in Methfessel's Kommersbuch, 5. Aufl., 1851, S. 35 mit dem Anfang: Und die Würzburger Glöckli. EB. II, 1015 datiert: Heft IV, um 1832. — Silcher P.A. 16.

2. Ade, es muß geschieden sein ... 3 Str. Verf. Ernst Moritz Arndt (1818). Komposition von Silcher. — HP. 29 datiert: 1830—34. — Silcher P.A. 52.

3. Bin ein und ausgange ... 3 Str. Text (aus Schnaderhüpfeln zusammengesungen) und Weise hier zuerst gedruckt. EB. II, 1041 mit andrer Melodie. Die falsche Angabe (bei Erk-Böhme): »Silcher, Heft II, Nr. 3« druckt das Volksliederbuch f. Männerchöre (Leipzig, bei Peters), II, 517 ab. — Silcher P.A. 53.

4. O du Deutschland ich muss marschiren ... 6 Str. Verf. E. M. Arndt (1818). Im Lahrer Kommersbuch (Ausgabe 1871) ist als Komponist irrtümlicherweise Silcher angegeben; dieser Angabe folgt wohl auch HP. 942, wenn er die Komposition Silcher zuschreibt. Silcher selbst gibt an: »nach der Weise eines alten Soldatenliedes«; vgl. auch Ditfurth, Historische Volkslieder des siebenjährigen Krieges, Berlin, 1871, S. 92. — Silcher P.A. 28.

5. Mein Herzlein tut mir gar zu weh ... 1. Strophe und Melodie zuerst in Büsching's wöchentlichen Nachrichten, III, S. 53 (1818). 2. Strophe von Hermann Kurz für Silcher hinzugedichtet. EB. II, 598 datiert: Heft IV, vor 1836. — Silcher P.A. 54.

6. Bin i net a Pürschtle ... 3 Str. Text und Weise zuerst in Büsching's wöchentl. Nachr. (1817) mit abwechselndem $^2/_4$ und $^3/_4$ Takt. Bei Silcher sind die beiden ersten Strophen im $^2/_4$ Takt, der 2. Teil der letzten Strophe im $^3/_8$ Takt notiert. EB. II, 1003 gibt an: Heft II, Nr. 6 (Druckfehler!). — Silcher P.A. 55.

7. Mei Mutter mag mi net ... 3 Str. aus Hauff's Kriegs- und Volksliedern (1824). Verfasser: ? J. Pressel (nach HP. 851). Komposition von Silcher, nachgedruckt ohne Angabe bei Kretzschmer, I, 193. — EB. II, 704. — Silcher P.A. 56.

8. Z'nächst bin i halt gange'n ... 3 Str. Text und Melodie zuerst bei Ziska und Schottky, Österreichische Volkslieder, Pesth: 1819 Nr. 29. Der Text ist etwas überarbeitet und zum Teil geändert. Die Melodie, bei Schottky aus vier sich wiederholenden Takten bestehend, wurde von Silcher gleichfalls etwas geändert und durch einige hinzukomponierte Takte erweitert. Silcher P.A. 57.

9. Dicht von Felsen eingeschlossen ... 3 Str. aus L. Tieck's »Genoveva« (1800). — Komposition von Silcher. Friedländer, a. a. O., II, S. 466 meint mit seiner Angabe »Silcher, Heft III, Nr. 9« das 3. Heft der deutschen Volkslieder für 1 oder 2 Singstimmen, op. 28, Tübingen, o. J. (1838). — HP. 244. — Silcher P.A. 58.

10. Treu und herzinniglich, Robin Adair ... 3 Str. Text aus Boildieu's Oper »Die weiße Dame« (1825), übersetzt von Wilh. Gerhard (1826). Die Melodie ist eine irische Volksweise, bereits 1702 nachweisbar und von Boildieu in die Oper eingelegt. — Böhme V.L. 727. — HP. 1096. — Silcher P.A. 59.

11. Wer singet im Walde so heimlich allein ... 7 Str. Verfasser: Hoffmann von Fallersleben (1827). Komposition der Melodie »Nach einer alten Volksweise« ebenfalls von Hoffmann; mit dieser Melodie zuerst im Liederbuch für deutsche Künstler (Berlin, 1833); hiernach dann die Umarbeitung von Silcher. — Böhme V.L. 159. — HP. 1262. — Silcher P.A. 60.

12. Wenn i halt früh aufsteh ... 2 Str. Text und Melodie zuerst bei Ziska und Schottky (1819) Nr. 34. — EB. 583. — Silcher P.A. 61.

Silcher, Volkslieder, V, 1836, op. 26.

1. Vögele-n-im Tannewald ... 2 Str. von Uhland bereits 1822 als schwäbisches Volkslied aufgezeichnet. Text und Weise hier zuerst gedruckt. — EB. II, 576 datiert: Heft V, um 1835. — HP. 1144. — Silcher P.A. 62.

2. Draußt ist alles so prächtig ... 2 Str. Verf. Friedrich Richter (1811 bis 1865), mit Silcher's Komposition bereits 1835 erschienen in: Fr. Silcher, XII deutsche Volkslieder für 1 oder 2 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, op. 22, Heft I, Nr. 11, Tübingen, o. J. (angezeigt: Neue Zeitschrift für Musik, Bd. II, Nr. 36, Beilage vom 3. Nov. 1835). Silcher's Komposition wurde nicht volkstümlich, doch ist die heute übliche ihr sehr ähnlich. — EB. II, 646; aber andere Melodie. — HP. 285. — Silcher P.A. 25.

3. Drunten im Unterland, da ... 4 Str. Verf. Gottfried Weigle; der Text ist eine Nachbildung des Volksliedes: Draußen im Schwabeland (Meier, Schwäbische Volkslieder, 1855, Nr. 17). Die Melodie rührt von dem nämlichen Lied her, vgl. Meier, a. a. O., Anm. Hier wohl erster Druck von Wort und Weise. — Böhme V.L. 533 datiert: Heft V, 1835. — Weshalb HP. 291 das Lied zweimal »vor 1855« datiert, trotzdem er an derselben Stelle angibt: »Text und Melodie bei Silcher (Volkslieder, V. Heft, Nr. 3) 1836«, ist unklar. — Silcher P.A. 63.

4. Han an em Ort e Blümeli g'sehn ... 3 Str. Dichtung und Komposition der Melodie von Gottl. Jakob Kuhn (Bern, 1806). In der neuen Ausgabe Silcher's von 1902 fehlt die 2. Strophe. — Böhme V.L. 462 datiert: Heft V, 1830. — HP. 525 druckt den Fehler offenbar von Böhme ab. — Silcher P.A. 64.

5. Der schöne Schäfer zog so nah ... 7 Str. Verf. Ludwig Uhland (1807). Komposition von Silcher. Böhme V.L., 151. — HP. 223. — Silcher P.A. 65.

6. Wenn der Schnee von der Alma wegageht ... 3 Str. Verfasser: ? Eduard Hysel, Theaterdirektor und Kapellmeister in Graz (1766—1841) nach HP. 1217b. — Prahl kennt das Lied bei Silcher nicht, stellt es also erst »um 1840« ein. — Silcher P.A. 66.

7. Komm, o Tod, und laß mich Armen ... 2 Str. aus Shakespeare's »Was ihr wollt«, 2. Akt, 4. Szene. Komposition von Silcher. Silcher PA. 67.

8. Es war ein Markgraf über'n Rhein ... 5 Str. aus dem Wunderhorn, 1806. Silcher hat von den 15 Strophen der Wunderhornfassung je drei zu einer zusammengezogen und, um die vielen Wiederholungen der Melodie zu vermeiden, einen Mittelsatz von Takt 10—16 hinzukomponiert. Von Takt 16 an wird die Melodie der ersten 9 Takte auf die beiden letzten Verszeilen wiederholt. — EB. I, 182a (mit der ursprünglichen Volksweise) gibt an: Silcher V, Nr. 5. — Silcher P.A. 68.

9. Zu Straßburg auf der Schanz ... 4 Str. aus dem Wunderhorn, 1806. Komposition von Silcher, nachgedruckt bei Kretzschmer, I, 3 (1840). EB. III, 1394 läuft mit der Angabe »Heft V, Nr. 19« wieder ein Druckfehler unter, welchen HP. 1347 abdruckt. — Silcher P.A. 69.

10. Mein Schätzerl ist hübsch, aber ... 2 Str. nach Wunderhorn, 1808. Die 2. Strophe ist später hinzugedichtet. Komposition von Carl Maria von Weber (1822). Silcher P.A. 70.

11. Auf dem Meer bin ich geboren ... 6 Str. Verfasser unbekannt; die Melodie ist von F. F. Huber (1791—1863) komponiert und ursprünglich mit einem anderen Text (Titel: Der Gemsjäger) erschienen, vgl. Volksliederbuch f. Männerch., (Leipzig, 1907) Nr. 301. — Böhme V.L. 601 gibt Silcher als den Komponisten an; HP. 82 folgt mit seiner Datierung »vor 1830« einer falschen Angabe des Lahrer Commersbuchs und gibt (offenbar nach derselben Quelle) auch Silcher als Komponisten an. — Silcher P.A. 71.

12. Frisch auf Soldatenblut, faßt ... 4 Str. Der Text steht bereits im Bergliederbüchlein von ca. 1740, vgl. EB. III, 1313. Hier mit Weise in stark veränderter Fassung zuerst gedruckt. — EB. III, 1354. — Silcher P.A. 12.

Silcher, Volkslieder, VI, 1839, op. 31.

1. Kein schönrer Tod ist auf der Welt ... 3 Str. Der Text ist die Umbildung eines Schlachtgesangs von Jakob Vogel (1625), Komposition von Silcher. — EB. III, 1284 datiert Heft VI, 1836. — HP. 771. — Silcher P.A. 72.

2. Du mein einzig Licht, ... 2 Strophen. Von diesem bisher unter dem Titel »Liebeslied vom Jahr 1640« ohne Verfassernamen bekannten Lied ist die 1. Strophe nach Simon Dach's »Phyllis, o mein Licht, die Lilj' und Ros' hat nicht« mit Melodie von Heinrich Albert (Arien VII, 24; Königsberg, 1648), die 2. Strophe spätere Zudichtung, vielleicht von Hermann Kurz. — Das Lied ist bereits vorher erschienen in: Fr. Silcher, op. 28, XII deutsche Volkslieder für 1 oder 2 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, Heft III, Nr. 12, Tübingen, bei Fues, o. J. (1838). — EB. III, 1650. — Silcher P.A. 73.

3. Sei nur still, hast lang geschwiegen ... 3 Str. Text und Weise finden sich in dieser Fassung zuerst in Büsching's wöchentlichen Nachrichten, II, S. 2 mitgeteilt. — EB. II, 697a u. b hat: Silcher VI, 5; (Druckfehler!) — Silcher P.A. 74.

4. Es geht bei gedämpfter Trommel Klang ... Verf. A. von Chamisso, nach dem Dänischen von H. C. Andersen (1833). Komposition von Silcher. — Böhme V.L. 586. — HP. 376. — Silcher P.A. 17.

5. Bin i net a lust'ger Schweizerbu ... 2 Strophen. Verfasser ?, bereits in op. 28, deutsche Volksl., Heft III, Nr. 6 (1838) gedruckt und dort Text wie Melodie in dieser Fassung wohl zuerst mitgeteilt. — EB. III, 1482. — Silcher P.A. 75.

6. Wer will unter die Soldaten ... 3 Str. Verf. Fr. Güll (1836). Die Komposition von Silcher wurde nicht volkstümlich. — Böhme V.L. 576 hat die allgemein übliche Weise von Kücken. — HP. 1263. — Silcher P.A. 76.

7. Glocke, klingst so fröhlich ... 4 Str. Verfasser: Aloys Schreiber (1817). Komponist: Fr. E. Fesca (1822). — Böhme V.L. 660. — H.P. 502. — Silcher P.A. 77.

8. Ich weiß nicht, was soll es bedeuten ... 3 Str. Verf. Heinrich Heine (1824). Komposition von Silcher, bereits erschienen in: op. 28, XII deutsche Volkslieder für 1 oder 2 Singstimmen, Heft III, Nr. 7, Tübingen, bei Fues, o. J. (1838). Böhme V.L. 120 datiert: Heft VI, 1838. — HP. 673. — Silcher P.A. 78.

9. Ein Jäger aus Kurpfalz ... 3 Str. Der Text ist aus fliegenden Blättern nach 1750, die Volksweise seit 1807 nachweisbar. — EB. III, 1454 gibt an: Silcher, VI, 12. — Silcher P.A. 79.

10. O Straßburg, o Straßburg ... 6 Str. Die früheste Aufzeichnung des Textes findet sich im Sesenheimer Liederbuch (1771), der Melodie in Holtei's Lenore (1828); die Melodie ist bei Silcher etwas geändert, vgl. EB. III, 1392. — HP. 955. — Silcher P.A. 29.

11. Es stieß ein junger Jäger wohl ... 8 Str. Der Text ist eine Überarbeitung des Jägerlieds »Es bließ ein Jäger wohl in sein Horn« im kl. f. Almanach (1777) und Wunderhorn (1806). Die Melodie, zu welcher dann das Lied »Drei Lilien, drei Lilien«, ein selbständig gewordenes Bruchstück des alten Jägerliedes, gesungen wurde, taucht hier zuerst auf; vgl. hiezu EB. II, 740. — EB. I, 19c hat auf S. 58 den Druckfehler: Silcher, I, 11. — Silcher P.A. 80.

12. Morgen müssen wir verreisen ... 5 Str. Verf. Hoffmann von Fallersleben (1828). Komposition von Silcher, bereits in: Fr. Silcher, op. 28, XII Volkslieder für 1 oder 2 Singstimmen, Heft III, Nr. 5 (1838). Böhme V.L. 490 datiert: Heft VI, 1838. — HP. 892. — Silcher P.A. 81.

Silcher, Volkslieder, VII, 1842, op. 38.

1. Ach, wenn's nur der König auch wüßt ... 3 Str. Verf. Eduard Möricke (Gedichte. Stuttgart und Tübingen. 1838). Komposition von Silcher. — Böhme V.L. 578 (mit Volksweise). — HP. 24. — Silcher P.A. 82.

2. Jetzt reisen wir zum Tor hinaus ... 4 Str. Der Text ist eine Umbildung des Liedes »Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus«. Die Melodie hat gleichfalls eine Umbildung erfahren. — EB. II, 757a. — HP. 755. — Silcher P.A. 83.

3. Ich fahr dahin, wenn es muß sein ... 1 Strophe. Text und Melodie zuerst im Lochheimer Liederbuch (1452—1460). EB. II, 741 gibt an: Silcher, Heft IV, Nr. 5 (für 4 Männerstimmen harmonisiert) mit einer Zusatzstrophe von Hermann Kurz, meint aber die Ausgabe der Volkslieder für 1 oder 2 Singstimmen, op. 39, Heft IV, Tübingen, o. J. (1843). — Silcher P.A. 19.

4. Es waren einmal drei Reiter gefangen ... 11 Str. Text und Melodie nach Lieder f. Jung u. Alt (1818), S. 10, dann im Liederbuch f. Hochschulen (1823), EB. I, 65d. — Silcher P.A. 18.

5. Die Schwälble ziehet fort ... 2 Str. Verfasser: Fr. Richter; mit der Komposition von Silcher hier zuerst gedruckt. — HP. 267. — Silcher P.A. 84.

6. Rosestock, Holderblüh, wenn i ... 4 Str. Text und Melodie hier zuerst mitgeteilt. — EB. II, 1016 datiert: Heft VII, 1837; ebenso das Volksliederbuch f. Mch., Nr. 539. — Silcher P.A. 20.

7. Weine nicht, fein's Mägdelein ... 5 Str. Text und Weise nach Kretzschmer und Zuccalmaglio, Volkslieder, Berlin, 1840, II, 65 mit Weglassung der 3. und letzten Strophe. — Silcher P.A. 85.

8. O herzensschön's Schätzerl ... 2 Str. Der Text findet sich zuerst bei Ziska und Schottky, a. a. O., S. 91, Nr. 35 mit dem Anfang »Griaß di God, main liabi Regerl, i kimm aus 'm Wald«, 5 achtzeilige Strophen, wovon hier nur Strophe 1 und 4 stark verändert mitgeteilt sind. Die Fassung des Textes und die Melodie hier nach Kretzschmer und Zuccalmaglio, a. a. O., II, 228. — Silcher P.A. 86.

9. Was soll ich in der Fremde tun ... 3 Str. Verf. Joh. Val. Adrian (1823). Komposition von Lindpaintner (1829) für Solo und Klavier. — Böhme V.L. 529. — HP. 1202. — Silcher P.A. 87.

10. Ein grünes Bändelein an ... 2 Str. Text: Verfasser ? — Die Melodie erinnert an die Weise zu »Soviel Stern am Himmel stehen«. — Silcher P.A. 88.

11. Im Aargäu sind zwei Liebi ... 12 Str. Text und Weise nach »Sammlung von Schweizer Kuhreigen und Volksliedern«, 3. Aufl., Bern, 1818. — EB. I, 49a hat: Silcher, VII, 14 (Druckfehler!) — Silcher P.A. 89.

12. Verlassen, verlassen hab ich der Heimat Ort ... 4 Str. Verfasser unbekannt; vielleicht: A. W. von Zuccalmaglio. Wort und Weise zuerst bei Kretzschmer und Zuccalmaglio, a. a. O., II, 135. Es sei auf die Gleichheit des rhythmischen Baues mit dem Lied »Es, es, es und es, es ist ein harter Schluß« (Silcher, IX 3) hingewiesen. Die Melodie ist eine Variation derselben Liedweise. Bei Silcher ist die letzte Strophe der Fassung Zuccalmaglio's weggelassen. — EB. III, 1377 hat das Lied bei Kretzschmer übersehen. — Silcher P.A. 90.

Silcher, Volkslieder, VIII, 1846, op. 50.

1. O Maidle, du bist mei' Morgestern ... 4 Str. Verf. Fr. von Kobell in »Gedichte in hochdeutscher, oberbayrischer und pfälzischer Mundart«, München, 1839, 1. Abteilung, S. 108. — Hier mit der 2. Strophe als Anfangsstrophe. — Komposition von Silcher. — Silcher P.A. 91.

2. D' Jäger, die hab'n halt a Leben ... 4 Str. Text und Weise nach Kretzschmer und Zuccalmaglio, a. a. O., II, 286. — Silcher P.A. 92.

3. Am Neckar, am Neckar, do ... 4 Str. Verf. Fr. Richter (1811—1865). Mit der Komposition von Silcher, bereits in op. 46, Stimmen der Völker in Liedern und Weisen, Tübingen, bei Laupp (1846) erschienen. — HP. 58. — Silcher P.A. 93.

4. Was hab' ich denn meinem Feinsliebchen getan ... 3 Str. Silcher hat den Text nach dem ursprünglich siebenstrophigen Volkslied mit gleichem Anfang gekürzt und so die nach Wort und Weise heute übliche Fassung geschaffen. EB. II, 585. — Silcher P.A. 22.

5. Der Mai ist gekommen ... 3 Str. Verf. Emanuel Geibel (1843), Melodie

von W. Lyra in »Deutsche Lieder mit ihren Melodien« (Leipzig, 1843). — Böhme V.L. 512 datiert: Heft VIII, 1844. — HP. 208. — Silcher P.A. 94.

6. Am Brunnen vor dem Tore ... 3 Str. Verf. Wilhelm Müller (1823). Melodie von Franz Schubert, 1827. — Böhme V.L. 518. — HP. 56. — Silcher P.A. 21.

7. Mädele ruck, ruck, ruck ... 3 Str. Die 1. Strophe ist einem älteren Volkslied in Schumacher's handschriftlichen Liederbuch (1827) entnommen, Str. 2 und 3 von Heinrich Wagner für Silcher gedichtet. Die Melodie findet sich mit kleinen Varianten gedruckt zu dem Lied »Unter meines Vaters seinem Fenster« bereits bei Hoffmann von Fallersleben, Schlesische Volkslieder (1842), Nr. 141. — EB. II, 525 datiert: Heft VIII, 1836. — HP. 838. — Silcher P.A. 23.

8. Maidle, laß dir was verzähle ... 2 Str. Verf. Fr. v. Kobell (1841). Komposition von Silcher, auch in: Fr. Silcher, op. 46, Stimmen der Völker, Heft I (1846) erschienen. — HP. 846. — Silcher P.A. 95.

9. Ein Sträußchen am Hut ... 3 Str. Dichtung und Kompositien von Konrad Rotter (1801—1851), ursprünglich mit dem Anfang »Ein Reislein am Hute«. Vgl. John Meier, Kunstlieder im Volksmunde, Halle, 1906, Nr. 81. — Die Melodie ist von Silcher stellenweise geändert, vgl. Böhme V.L. 662a u. b. — Böhme datiert a. a. O., »Heft VIII, 1835«, welchen Fehler das Volksliederbuch f. Männerch. offenbar hieraus abdruckt (a. a. O., Nr. 236). Rotter's Lied ist nach John Meier bereits 1845 in: Fünf Lieder für einen Pfennig (Holzminden) gedruckt. — HP. 352. — Silcher P.A. 30.

10. Die Mädchen, Greise, Kinder ... 2 Str. Überschrift: Die Chouans (aus der Bretaigne). Text? Weise? In der Ausgabe Silcher's von 1902 ist dieses Lied nicht enthalten.

11. Gut Nacht, gut Nacht, mein feines Lieb ... 3 Str. Text und Melodie zuerst bei Kretzschmer, II, Nr. 255. — EB. II, 593 gibt an: »Silcher, VIII, Nr. 11, daher Kretzschmer, II«. Die Bemerkung ist unrichtig, da Silcher, VIII 1846, Kretzschmer aber bereits 1840 erschienen ist. — Silcher P.A. 26.

12. Und schau ich hin, so schaust du ... 5 Str. Verfasser und Komponist unbekannt; hier der früheste bis jetzt bekannte Druck. — EB. II, 607. — HP. 1113 gibt als Entstehungszeit an »vor 1825« und zitiert hier (nach EB. I, S. XLVII): »Silcher, Deutsche Volkslieder, Tübingen, 1825—1840«. — Silcher P.A. 24.

Silcher, Volkslieder, IX, 1849, op. 55.

1. Herzerl, was kränkt dich so ... 3 Str. Text: Verfasser? zuerst mit 4 Strophen in der Crailsheimer Liederhandschrift von 1747. Vgl. A. Kopp, Deutsches Volks- und Studentenlied, Berlin, 1899, S. 41 f. Silcher hat die Fassung nach Wilibald Walter, Sammlung deutscher Volkslieder, Leipzig, 1841, Nr. 107. — Komposition von Silcher (zugleich erschienen in op. 54, Volkslieder für 1 oder 2 Singstimmen, Tübingen, Fues). — Silcher P.A. 96.

2. Brüder, Brüder, wir ziehen in den Krieg ... 3 Str. Text und Weise »nach einer Mitteilung von Ernst Meier, Professor in Tübingen«, hier und gleichzeitig in op. 54, Volkslieder f. 1 oder 2 Singstimmen zuerst gedruckt. — EB. III, 1344. — Silcher P.A. 97.

3. Mein Schätzchen will wandern ... Verf. Friedrich Richter (1811 bis 1865, pseudonym Fr. Stromberg); vgl. John Meier, a. a. O., Nr. 218. Hier wohl zuerst gedruckt. — Komposition? — EB. II, 589. — Silcher P.A. 98.

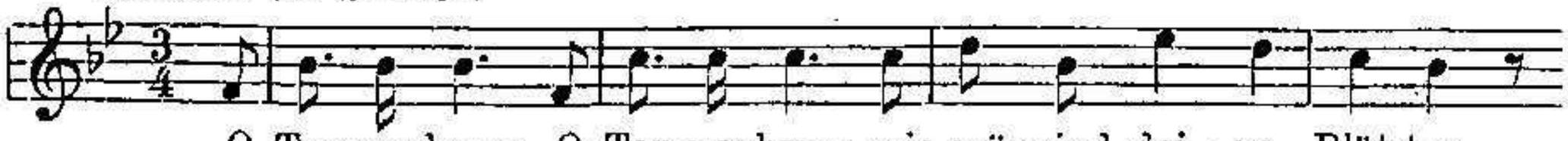
4. O wie herbe ist das Scheiden ... 3 Str. Verfasser? Komposition von Silcher. — Silcher P.A. 99.

5. Frisch auf, frisch auf ... 4 Str. Text und Weise wenig verändert nach Erk's Volksliedern, 1840, Heft II, Nr. 62. — EB. III, 1512. — Silcher P.A. 100.

6. Fahret hin, fahret hin ... 4 Str. zu Anfang des 18. Jahrh. entstanden und gedruckt auf fl. Bl., ca. 1786. Melodie zuerst bei Büsching und v. d. Hagen, a. a. O., Melodienheft, S. 11. EB. III, 1457. — HP. 442. — Silcher P.A. 101.

7. O Tannenbaum, o Tannenbaum ... 3 Str. Verf. A. Zarnack in Deutsche Volkslieder, II, 51 (Berlin, 1820). Die alte Volksweise, in den ersten 4 Takten hier von Silcher etwas verändert, ist seit 1820 mit diesem Text verbunden. — EB. I, 176. — HP. 957. — Silcher P.A. 27.

Variante bei Silcher:



8. Es, es, es und es, es ist ein ... 5 Str. Frühester Druck von Wort und Weise bei Erk, Volkslieder (1840), II, 66. — Kleine Varianten bei Silcher. — EB. III, 1592. — Silcher P.A. 102.

9. Komm mit mir in's Thäle ... 3 Str. Verfasser ? »Text vom mittleren Neckar« (Silcher). Komposition von Silcher. Die Melodie ist in den ersten 8 Takten verwandt der Weise »Jetzt gang i ans Brünnele«. — Silcher P.A. 103.

10. Ein Täublein kirr und traut ... 3 Str. Verfasser und Komponist unbekannt. — Silcher P.A. 104.

11. Uf'm Bergli bin i g'sesse ... 4 Str. Verfasser: J. W. von Goethe (1815). Dem Goethe'schen Text liegt ein Volkslied zugrunde, welches im Wunderhorn (1808) gedruckt ist; die Volksweise hier nach Kretzschmer, a. a. O. — Böhme V.L. 397 mit anderer Weise. — HP. 1109. — Silcher P.A. 105.

12. Mei Schatz ist a Reiter, ... 6 Str. Der Text, aus Schnaderhüpfeln zusammengesetzt, ist nach HP. 868 mit Weise ca. 1822 entstanden; in dieser Fassung zuerst mit Weise bei Kretzschmer, a. a. O., I, 267 u. II, 178. — Zur Weise, die früher irrtümlich Weber zugeschrieben wurde, vgl. W. Jähns »C. M. von Weber in seinen Werken«, Berlin, 1871, S. 449. — EB. II, 1055. — Silcher P.A. 106.

Silcher, Volkslieder, X, 1852, op. 58.

1. Nichts Schönres kann mich erfreuen ... 6 Str. Der Text ist eine spätere Weiterbildung des Liedes »Es stehen drei Sterne am Himmel«, Silcher I, 5. Die Melodie ist mit geringen Varianten des 2. Teils dieselbe wie bei I, 5. — EB. I, 48 d. — Silcher P.A. 107.

2. Ach du klarblauer Himmel ... 3 Str. Verf. Robert Reinick (1852). Komposition von Silcher. — Böhme V.L. 292. — HP. 10. — Silcher P.A. 108.

3. Ohne dich, wie lange ... 3 Str. Verf. Herder in: Stimmen der Völker (1807); freie Nachbildung des französisischen »Que le jour me dure« von J. J. Rousseau (1781). Die Melodie auf 3 Noten mit einfacher Baßbegleitung ist ein musikalischer Scherz Rousseau's (Paris, 1781). Vgl. Böhme V.L. 714. — Das Lied ist bei Silcher bereits gedruckt in op. 30, ausländische Volksmelodien, Heft III, 4 (1839). — Nicht bei Silcher P.A.

4. Mein Schatz, der ist auf ... 5 Str. Text nach einem fl. Bl. im Wunderhorn (1808). — Komposition von Carl Maria von Weber (1822). EB. II, 557 b. — Silcher P.A. 109.

5. Ich ging einmal spazieren ... 6 Str. Text: Umbildung eines alten Volksliedes mit gleichem Anfang, vgl. EB. II, 533. — Die Komposition von Silcher erschien bereits in: Fr. Silcher, op. 57, XII deutsche Volkslieder für 1 oder 2 Singstimmen, Tübingen, bei Fues (1851). — Silcher P.A. 110.

6. Du Mond, ich hätt' a Bitt' an di ... 4 Str. Verfasser ? Weise ? — Hier wohl zuerst gedruckt. — Silcher P.A. 111.

7. Mag auch heiß das Scheiden brennen ... 6 Str. Verf. Emanuel Geibel. Bereits in op. 57, Volkslieder für 1 oder 2 Singstimmen, Heft VI, 3 (1851) gedruckt; dort erster Druck. Komposition von Silcher. Böhme V.L. 425 mit anderer Melodie. — HP. 841. — Silcher P.A. 112.

8. Es fliegt manch Vöglein in ... 2 Str. Verf. Emanuel Geibel, nach einem Thüringer Volkslied, vgl. EB. II, 521. — Vorher erschienen in op. 57, Volks-

lieder für 1 oder 2 Singstimmen (1851), Heft VI, 11. Komposition von Silcher. — HP. 375b. — Silcher P.A. 113.

9. Wenn ich an den letzten Abend denk' ... 3 Str. Der Text ist entstanden aus einem älteren Lied »Mein Schatz, was hab ich dir zu Leide getan« (vgl. EB. II, 554a und b). Melodie zuerst bei Erk, Volkslieder (1840), Heft I, 19. — EB. II, 555 datiert: Silcher, X, 9, 1842. — Silcher P.A. 114.

10. Weh, daß wir scheiden müssen ... 3 Str. Verfasser: Gottfried Kinkel; mit der Komposition von Silcher hier zuerst gedruckt. Böhme V.L. 491; vgl. auch EB. III, 1410, John Meier, a. a. O., 299. — HP. 1207 kennt das Lied bei Silcher nicht, daher datiert er: »vor 1857«. Silcher P.A. 115.

11. Ich kann und mag nicht fröhlich sein ... 3 Str. Text: Überarbeitung eines alten Volksliedes im Wunderhorn (1806). Mit Melodie bei Erk, Volkslieder (1840), IV, 47. — Silcher hat je 2 Strophen zu einer zusammengezogen und für die 2. Hälfte der neuen Strophe die aus dem ursprünglich sechsstrophigen Lied beibehaltene Melodie mit kleinen Änderungen wiederholt. — EB. II, 766a und b. — Silcher P.A. 116.

12. Da steh ich hier oben, schau abe ... 3 Str. Text und Melodie zuerst bei U. Halbreiter, Sammlung auserlesener Gebirgslieder, München, 1839, 2. Heft, Nr. 6 (Zitat nach Erk-Böhme, da das Original mir nicht zur Verfügung gestanden hat). — EB. II, 571a. — Silcher P.A. 117.

Silcher, Volkslieder, XI, 1855, op. 65.

1. Wenn alle Brünnlein fließen ... 4 Str. Der Text geht zurück auf ein altes Lied »Die Brünnlein, die da fließen« (J. Ott's Liederbuch, 1534). Die Volksweise hat Silcher wesentlich verschieden von der Aufzeichnung bei Erk. — Vgl. EB. II, 429b. — HP. 1215. — Das Volksliederbuch für Männerchöre, Nr. 507 gibt an: Silcher, X. Heft, 1842. — Silcher P.A. 118.

2. Ich habe den Frühling gesehen ... 3 Str. Text von W. Doenniges nach fl. Bl. aus den Jahren 1830—40 überarbeitet und gekürzt. Vgl. EB. II, 379 und HP. 625. — Zugleich erschienen in op. 64, Volkslieder f. 1 oder 2 Singstimmen, Heft VII, 1 (1855). — Komposition von Silcher. — Silcher P.A. 119.

3. Ich habe mir eine erwählet ... 4 Str. Text: nach fl. Bl. des 18. Jahrh. zuerst bei Büsching und v. d. Hagen, a. a. O. Hier Text und Melodie in der etwas überarbeiteten Fassung bei Kretzschmer, a. a. O. II, 171. — Vgl. EB. II, 591 (Silcher, II, 3, Druckfehler!). — Silcher P.A. 120.

4. Nun leb wohl, du kleine Gasse ... 4 Str. Verf. Alfred Graf Schlippenbach (1833). Komposition von Silcher. — Böhme V.L. 493 datiert: Heft XI um 1853 bis 1855. — HP. 927. — Silcher P.A. 121.

5. 's ist no net lang, daß ... 3 Str. Der Text ist aus Schnaderhüpfeln zusammengesungen; frühester Druck der Melodie in Reichardt's Liederspiel »Liebe und Treue« (1800), hier von Silcher etwas verändert aufgezeichnet. Die Angabe bei EB. II, 1008b, Silcher hätte die Melodie fälschlich als »von ihm komponiert« bezeichnet, trifft nicht zu. — Silcher P.A. 122.

6. Alleweil kann mer net lustig sein ... 3 Str. Text und Melodie in ähnlicher Fassung bei Kretzschmer, a. a. O., I, 254, die 1. Strophe aber weit älter, vgl. A. Kopp, a. a. O., S. 46—48. — EB. II, 575 hat den Druckfehler »Silcher, II, Nr. 6«, welchen das Volksliederbuch f. Männerch., Nr. 603 offenbar abdruckt, bekräftigend durch die Hinzufügung der Datierung »1825«. — HP. 34. — Silcher P.A. 123.

7. Sind wir geschieden und ich muß ... 4 Str. Text: auf ein Gedicht Picander's (= Christian Fr. Henrici) vom Jahre 1725 zurückgehend. Die 4. Strophe ist späterer Zusatz. Mit Melodie zuerst gedruckt bei Büsching und v. d. Hagen, a. a. O. Silcher hat im 4. Takt eine feine Änderung der Melodie angebracht, vgl. EB. II, 509. — Böhme V.L. 428. — HP. 1042. — John Meier, a. a. O., 265. — Silcher P.A. 124.

8. Mei Maidle hat a G'sichtle ... 3 Str. Verfasser: Fr. v. Kobell (1841). Komposition von Silcher, zugleich erschienen in op. 64, Volkslieder für 1 oder

2 Singstimmen, Heft VII, 6 (1855). Silcher hat je zwei der vierzeiligen Strophen zu einer vereinigt. — HP. 850. — Silcher P.A. 125.

9. Dem Himmel will ich klagen das ... 4 Str. Der Text, wie auch die Mollmelodie scheinen A. W. von Zuccalmaglio zum Verfasser zu haben; zuerst beides gedruckt bei Kretzschmer und Zuccalmaglio, a. a. O., II, 378 (Anhang). — Silcher P.A. 126.

10. Der Mai tritt ein mit Freuden ... Der Text ist eine Umarbeitung des alten Liedes mit gleichem Anfang bei Rhaw, Bicinia (Wittenberg, 1545), welche zuerst bei Kretzschmer, a. a. O., II, 262 gedruckt ist. Böhme vermutet in A. W. v. Zuccalmaglio — er ist wohl auch der Bearbeiter des Textes — den Komponisten der Melodie. — EB. II, 381. — Silcher P.A. 127.

11. Ade, du kleines Städtchen ... 4 Str. Wort und Weise sind hervorgegangen aus dem Abschiedslied »Die Vöglein in dem Walde« mit Reminiszensen an ein Gedicht von Ch. F. Weiße (1771), vgl. EB. III, 1788 u. 1789. — EB. III, 1594. — Silcher P.A. 128.

12. Mir ist's zu wohl ergangen ... 3 Str. Verf. Viktor von Scheffel (aus dem Trompeter von Säkkingen, 1853). Komposition von Silcher. — Silcher P.A. 129.

Silcher, Volkslieder, XII, 1860, op. 70.

1. Wie die Blümlein draußen zittern ... 3 Str. Verf. C. O. Sternau (= Otto Julius Inkermann; in seinen Gedichten, Berlin, 1851). Komposition von August Wagner (1851). EB. II, 799 datiert: Heft XII, um 1840; vgl. dazu Böhme V.L., S. 599, Nr. 12. — HP. 1267 bemerkt, »als Volkslied brachte es um 1840 Fr. Silcher, Volkslieder, 12. Heft« (!!). Das Volksliederbuch für Männerch. druckt Nr. 231 offenbar dieselbe Datierung aus einer dieser Quellen ab. — Silcher P.A. 130.

2. Der süße Schlaf, der sonst stillt alles wohl ... 3 Str. Der Text ist ursprünglich aus des Buchdruckers Paul van der Aelst »Blum und Ausbund Allerhand Auserlesener Weltlicher Züchtiger Lieder und Reymen«, Deventer, 1602. Hier nach Herder's Volksliedern, 1778. Komposition von Silcher. — Silcher P.A. 131.

3. O Süsse, komm, wenn durch die Nacht ... 2 Str. Text nach Th. Moore. Komposition? — Bereits erschienen in op. 35, Ausländische Volksmelodien, Heft IV, Nr. 8 (1840). Silcher P.A. 132.

4. Zu dir zieht's mi hin ... 4 Str. Verf. Alexander Baumann; zuerst mit Melodie in Gebirgs-Bleameln, nach Nationalmelodien gedichtet und herausgegeben von Alexander Baumann, Wien, o. J. (ca. 1845), vgl. EB. III, S. 872, Nachtrag. — EB. II, 570. — HP. 1338. — Silcher P.A. 133.

5. Von allen den Mädchen so blink ... 3 Str. Verf.? Der Text ist eine Umdichtung des siebenstrophigen Liedes im Voßischen Musenalmanach (1798) »Der Schuhknecht« von Boie, welches wieder auf ein englisches Gedicht »Off all the girls that are so smart« von Henry Carey, 1715, zurückgeht. Melodie zuerst in Braun's Liederbuch f. Studenten (1843). Komponist unbekannt. Böhme V.L. 420. HP. 1150. — Silcher P.A. 134.

6. Hinaus, ach hinaus zog ... 2 Str. Übertragung eines schottischen Volksliedes »O where and o where«. Komposition von Jordan, Sänger am kgl. Theater in London, 1800 (nach Böhme). Bereits erschienen in Silcher, op. 30, Ausländische Volksmelodien f. 1 oder 2 Singstimmen, 3. Heft, Nr. 8 (1839). — Böhme V.L. 732. — Silcher P.A. 135.

7. Durchs Wiesetal gang i jetzt na ... 3 Str. Str. 2 und 3 sind von dem Tübinger Seminaristen Fischer damals für Silcher hinzugedichtet. Hier mit der Weise zuerst mitgeteilt. — EB. II, 703. — Silcher P.A. 136.

8. Ach, wie ist's möglich dann ... Der Text ist nach einem alten Volkslied von Helmine von Chézy umgeformt (1817 gedruckt), vgl. HP. 26. — Silcher's Komposition, bereits erschienen in seinen »Stimmen der Völker in Liedern und Weisen«, Heft II, op. 66 (1855), wurde nicht volkstümlich. EB. II, 548b (andere Melodie). — Böhme V.L. 356. — Silcher P.A. 137.

9. Es löscht das Meer die Sterne aus ... 3 Str. Text und Weise? »In der Provence zu Hause«, Silcher. — Silcher P.A. 138.

10. O Berlin, ich muß dich lassen ... 4 Str. Text aus fliegenden Blättern von ca. 1750 zuerst bei Büsching und v. d. Hagen, a. a. O., S. 86. Komposition von Carl Maria von Weber, vgl. EB. III, 1599 (Volksweise), bereits erschienen bei Silcher in Volkslieder f. 1 oder 2 Singstimmen, Heft V, 7 (1849). Nicht bei Silcher P.A.

11. Ach Gott, wie weh tut Scheiden ... 4 Str. nach Forster's »frische Liedlein«, III (1549) mit der von Karl Groos komponierten Weise zuerst in den Liedern für Jung u. Alt (1818), Nr. 19. — EB. II, 746. — HP. 13. — Silcher P.A. 139.

12. Wie han i doch so gern die Zeit ... 3 Str. Verf. Fr. v. Kobell. Gedichte in hochdeutscher, oberbayrischer und pfälzischer Mundart, 2. Abteilung, München, 1841. Komposition von Silcher. — Silcher P.A. 140.

Alphabetisches Verzeichnis

nach den Liedanfängen geordnet mit Angabe von Heft- und Liednummer. Die mit einem »*« versehenen Lieder sind Kompositionen Silcher's, die Lieder mit »§« sind sowohl nach Text wie Melodie hier zuerst gedruckt. (Abkürzungen: VS. = Volkslieder für 1 oder 2 Singstimmen, SV = Stimmen der Völker in Liedern und Weisen. Steht vor der römischen Ziffer keine Bemerkung, so sind stets die »Volkslieder für Männerstimmen« gemeint). Die ebenerwähnten Sammlungen Silcher's werden nur angeführt, wenn ein Lied in diesen früher, als in den »Volksliedern f. Männerstimmen« erschienen ist.

*1. Ach, ach ich armes Klosterfräulein . . . . . III, 4 (1831)
*2. Ach du klarblauer Himmel . . . . . X, 2 (1852)
3. Ach Gott, wie weh tut Scheiden . . . . . XII, 11 (1860)
*4. Ach, wenn's nur der König auch wüßt . . . . . VII, 1 (1842)
*5. Ach wie ist's möglich dann . . . . . SV. II (1855); XII, 8 (1860)
6. Ade, du liebes Städtchen . . . . . XI, 11 (1855)
*7. Ade, es muß geschieden sein . . . . . IV, 2 (1834)
8. Alleweil kann mer net lustig sein . . . . . XI, 6 (1855)
x9. Als die Preußen marschierten vor Prag . . . . . III, 7 (1831)
10. Am Brunnen vor dem Tore . . . . . VIII, 6 (1846)
§*11. Am Neckar, am Neckar . . . . . SV. I (1846); VIII, 3 (1846)
*12. Aennchen von Tharau . . . . . II, 1 (1827)
13. Auf dem Meer bin ich geboren . . . . . VS. II, 12 (1836); V, 11 (1836)
§14. Bei nächtlicher Weil' . . . . . II, 10 (1827)
§15. Bin ein und ausgange . . . . . IV, 3 (1834)
§16. Bin i net a lust'ger Schweizerbu . . . . . VS. III, 6 (1838); VI, 5 (1839)
17. Bin i net a Pürschtle . . . . . IV, 6 (1834)
§18. Brüder, Brüder wir ziehen in den . . . . . VS. V, 4 (1849); IX, 2 (1849)
§19. Da droben auf jenem Berge . . . . . II, 2 (1827)
20. Das Lieben bringt groß Freud . . . . . II, 9 (1827)
21. Da steh ich hier oben, schau abe in See . . . . . X, 12 (1852)
22. Dem Himmel will ich klagen . . . . . XI, 9 (1855)
23. Der Mai ist gekommen . . . . . SV. I (1846); VIII, 5 (1846)
24. Der Mai tritt ein mit Freuden . . . . . XI, 10 (1855)
*25. Der schöne Schäfer zog so nah . . . . . V, 5 (1836)
*26. Der süße Schlaf, der sonst . . . . . XII, 2 (1860)
27. D' Jäger, die hab'n halt a Leb'n . . . . . SV. I (1846); VIII, 2 (1846)
*28. Dicht von Felsen eingeschlossen . . . . . IV, 9 (1834)
29. Die Mädchen, Greise, Kinder . . . . . VIII, 10 (1846)
§*30. Die Schwälble ziehet fort . . . . . VII, 5 (1842)
§*31. Drauß ist alles so prächtig . . . . . VS. I, 11 (1835); V, 2 (1836)
§32. Drunten im Unterland . . . . . VS. II, 1 (1836); V, 3 (1836)
33. Du mein einzig Licht, die Lilg' . . . . . VS. III, 11 (1838); VI, 2 (1839)
34. Du Mond i hätt a Bitt an di . . . . . VS. VI, 6 (1851); X, 6 (1852)
§35. Durch's Wiesetal gang i jetzt na . . . . . XII, 7 (1860)
*36. E' bissele Lieb und e' bissele Treu . . . . . IV, 1 (1834)

37. Ein Bursch und ein Mägdlein . . . . . III, 9 (1831)
38. Ein grünes Bändelein an meinem Degen . . . . . VII, 10 (1842)
39. Ein Jäger aus Kurpfalz . . . . . VI, 9 (1839)
40. Ein Sträußchen am Hute . . . . . VIII, 9 (1846)
41. Ein Täublein kirr und traut . . . . . VS. V, 5 (1849); IX, 10 (1849)
42. Es, es, es und es . . . . . IX, 8 (1849)
§*43. Es fliegt manch Vöglein in das . . . . . VS. VI, 11 (1851); X, 8 (1852)
*44. Es geht bei gedämpfter Trommel . . . . . VI, 4 (1839)
45. Es g'fallt mer nummen eini . . . . . I, 9 (1826)
46. Es löscht das Meer die Sterne aus . . . . . XII, 9 (1860)
*47. Es ritt ein Jäger wohlgemut . . . . . I, 8 (1826)
48. Es stehen drei Sterne am Himmel . . . . . I, 5 (1826)
49. Es stieß ein junger Jäger . . . . . VI, 11 (1839)
50. Es war ein Markgraf übern Rhein . . . . . V, 8 (1836)
51. Es waren einmal drei Reiter gefangen . . . . . VII, 4 (1842)
52. Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein . . . . . III, 11 (1831)
53. Fahret hin, fahret hin . . . . . VS. V, 6 (1849); IX, 6 (1849)
54. Frisch auf, frisch auf . . . . . VS. V 10 (1849); IX, 5 (1849)
§55. Frisch auf, Soldatenblut . . . . . V, 12 (1836)
56. Glocke, klingst so fröblich . . . . . VI, 7 (1839)
57. Gut Nacht, gut Nacht, mein feines Lieb' . . . . . VIII, 11 (1846)
58. Han an em Ort e Blümeli g'seh . . . . . V, 4 (1836)
*59. Herzerl, was kränkt dich so sehr . . . . . VS. V, 3 (1849); IX, 1 (1849)
60. Heute scheid' ich, heute wandre ich . . . . . II, 5 (1827)
61. Hinaus, ach hinaus zog . . . . . XII, 6 (1860)
62. Ich fahr dahin, wenn es muß sein . . . . . VII, 3 (1842)
*63. Ich ging einmal spazieren . . . . . VS. VI, 8 (1851); X, 5 (1852)
*64. Ich habe den Frühling gesehen . . . . . VS. VII, 1 (1855); XI, 2 (1855)
65. Ich habe mir Eine erwählet . . . . . XI, 3 (1855)
66. Ich hatt einen Kameraden . . . . . II, 4 (1827)
67. Ich kann und mag nicht fröhlich sein . . . . . X, 11 (1852)
*68. Ich weiß nicht, was soll es bedeuten . . . . . VS. III, 7 (1838); VI, 8 (1839)
69. Jetzt gang i an's Brünnele . . . . . I, 4 (1826)
70. Jetzt reisen wir zum Tor hinaus . . . . . VII, 2 (1842)
71. Im Aargäu sind zwei Liebi . . . . . VII, 11 (1842)
72. Im Maien, im Maien blühn süße . . . . . III, 1 (1831)
73. In einem kühlen Grunde . . . . . I, 2 (1826)
*74. Juchhei Blümelein! dufte und blühe . . . . . III, 2 (1831)
75. Kaum gedacht, kaum gedacht . . . . . II, 8 (1827)
76. Keine Rose, keine Nelke . . . . . I, 1 (1826)
*77. Kein schönrer Tod ist in der Welt . . . . . VI, 1 (1839)
*78. Komm mit mir in's Thäle . . . . . VS. V, 9 (1849); IX, 9 (1849)
*79. Komm o Tod, und laß mich Armen . . . . . V, 7 (1836)
80. Liebchen ade, Scheiden tut weh . . . . . III, 12 (1831)
81. Loset, was i euch will sage . . . . . II, 7 (1827)
82. Mädele ruck, ruck, ruck . . . . . VIII, 7 (1846)
§*83. Mag auch heiß das Scheiden brennen . . . . . VS. VI, 3 (1851); X, 7 (1852)
*84. Maidle, laß dir das verzähle . . . . . VIII, 8 (1846)
*85. Mei Maidle hat a G'sichtle . . . . . VS. VII, 6 (1855); XI, 8 (1855)
*86. Mei Mutter mag mi net . . . . . IV, 7 (1834)
87. Mein Herzlein tut mir gar zu weh . . . . . IV, 5 (1834)
§88. Mein Schätzchen will wandern . . . . . IX, 3 (1849)
89. Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft . . . . . X, 4 (1852)
90. Mein Schätzerl ist hübsch, aber reich . . . . . V, 10 (1836)
91. Mei Schatz ist a Reiter . . . . . IX, 12 (1849)
§92. Mei Schätzle ist fein, s'könnt feiner . . . . . I, 12 (1826)
*93. Mir ist's zu wohl ergangen . . . . . XI, 12 (1855)
*94. Morgen muß ich weg von hier . . . . . III, 8 (1831)
*95. Morgen müssen wir verreisen . . . . . VS. III, 5 (1838); VI, 12 (1839)
§96. Muß i denn, muß i denn . . . . . II, 12 (1827)
*97. Nichts kann auf Erden verglichen werden . . . . . II, 3 (1827)
98. Nichts Schönres kann mich erfreuen . . . . . VS. VI, 1 (1851); X, 1 (1852)
*99. Nun leb wohl, du kleine Gasse . . . . . XI, 4 (1855)

100. O Berlin, ich muß dich lassen . . . . . XII, 10 (1860)
101. O du Deutschland, ich muß marschieren . . . . . IV, 4 (1834)
102. O herzensschöns Schätzerl . . . . . VII, 8 (1842)
103. Ohne dich, wie lange . . . . . X, 3 (1852)
*104. O Maidle, du bist mei Morgestern. . . . . VIII, 1 (1846)
105. O Straßburg, o Straßburg . . . . . VI, 10 (1839)
106. O Süße komm, wenn durch die Nacht . . . . . XII, 3 (1860)
107. O Tannenbaum, o Tannenbaum . . . . . IX, 7 (1849)
*108. O wie herbe ist das Scheiden . . . . . VS. V, 1 (1849); IX, 4 (1849)
109. Prinz Eugen, der edle Ritter . . . . . I, 11 (1826)
§110. Rosestock, Holderblüh . . . . . VII, 6 (1842)
111. Schlaf, Kindlein, schlaf . . . . . II, 11 (1827)
112. Sei nur still, hast lang geschwiegen . . . . . VI, 3 (1839)
113. Sind wir geschieden und ich muß. . . . . XI, 7 (1855)
114. 's ist no net lang, daß . . . . . XI, 5 (1855)
115. Soviel Stern am Himmel stehen . . . . . I, 10 (1826)
116. Stand ich auf hohem Berge . . . . . II, 6 (1827)
*117. Steh ich im Feld . . . . . III, 5 (1831)
118. Steh ich in flustrer Mitternacht . . . . . I, 6 (1826)
*119. Tra, ri, ro, der Sommer . . . . . I, 3 (1826)
120. Treu und herzinniglich . . . . . IV, 10 (1834)
121. Uf'm Bergli bin i g'sesse . . . . . VS. V, 2 (1849); IX, 11 (1849)
122. Und schau ich hin, so schaust du . . . . . VIII, 12 (1846)
123. Verlassen, verlassen hab ich den Heimatort . . . . . VII, 12 (1842)
§124. Vögele-n- im Tannewald pfeifet so hell . . . . . VS. II, 4 (1836); V, 1 (1836)
125. Von allen den Mädchen so bliuk . . . . . XII, 5 (1860)
126. War das nicht ein Blick der Liebe . . . . . III; 10 (1831)
127. Was hab ich denn meinem Feinsliebchen getan . . . . . VIII, 4 (1846)
128. Was soll ich in der Fremde tun . . . . . VII, 9 (1842)
§*129. Weh, daß wir scheiden müssen . . . . . X, 10 (1852)
130. Weine nicht, fein's Mägdelein . . . . . VII, 7 (1842)
131. Wenn alle Brünnlein fließen . . . . . XI, 1 (1855)
132. Wenn der Schnee von der Alma wegageht . . . . VS. II, 6 (1836); V, 6 (1836)
133. Wenn ich an den letzten Abend denk . . . . . VS. VII, 9 (1851); X, 9 (1852)
134. Wenn ich ein Vöglein wär . . . . . I, 7 (1826)
135. Wenn i halt früh aufsteh . . . . . IV, 12 (1834)
136. Wer singet im Walde so heimlich allein . . . . . IV, 11 (1834)
*137. Wer will unter die Soldaten . . . . . VI, 6 (1839)
138. Wie die Blümlein draußen zittern . . . . . XII, 1 (1860)
*139. Wie han i doch so gern die Zeit . . . . . XII, 12 (1860)
§140. Wo a kleins Hüttle steht. . . . . III, 3 (1831)
141. Z'nächst bin i halt gange übers . . . . . IV, 8 (1834)
*142. Zu Augsburg steht ein hohes Haus . . . . . III, 6 (1831)
143. Zu dir zieht's mi hin . . . . . XII, 4 (1860)
*144. Zu Straßburg auf der Schanz . . . . . V, 9 (1836)

Les Institutions musicales (Bibliothèques et Archives) en Belgique et en Hollande.

Par

J.-G. Prod'homme[1]).

(Paris.)

I. Belgique.

Dans une étude parue naguère, sur *la Vie musicale en Belgique*, un érudit musicologue belge, notre collègue M. Ernest Closson faisait remarquer «qu'en Belgique comme en France, la centralisation paralyse toutes les manifestations de la vie provinciale. Il est certaines villes, ajoutait-il, dans lesquelles, comparativement à ce qui se réalise dans des villes allemandes de bien moindre importance, le mouvement musical est nul» [2]).

Cette observation faite à son propre pays, par un écrivain belge, peut sembler bien sévère, — sinon injuste, — aux yeux d'un étranger, et notamment d'un Français, qui s'étonne,. à juste titre, de la multiplicité des ressources musicales dont dispose, aujourd'hui comme autrefois, la Belgique, jusque dans ses plus petites bourgades; surtout au point de vue de l'enseignement.

Sur une surface de territoire inférieure à celle de la Bretagne, et dix-huit fois plus petite que celle de la France (29,456 kilomètres carrés, contre 536,408), mais peuplée, il est vrai, de 7,500,000 habitants, la Belgique ne compte pas moins de quatre Conservatoires royaux, deux Conservatoires, communaux, des académies et écoles de musiques, où se recrutent lesdits Conservatoires, répandues sur toute la surface du pays: au total, 71 écoles se répartissant ainsi, par provinces:

Brabant, 13; Anvers, 3; Flandre occidentale, 12; Flandre orientale, 15; Hainaut, 20; Namur, 3; Limbourg, 2; Luxembourg belge, 1; Liége, 2. — Il faut citer en outre l'Institut Lemmens, à Malines.

«Un élément important dans la pratique musicale en Belgique, dit M. Ernest Closson, consiste dans les sociétés de musique. A son antipathie instinctive envers l'autorité, le Belge allie, par une contradiction singulière, le goût le plus vif de l'association. Les sociétés de secours mutuel, de philanthropie, de sport et d'agrément pullulent dans le pays et, parmi les dernières, les associations musicales ne sont pas les moins nombreuses. Bruxelles en compte actuellement 205, dont 82 sociétés chorales, 65 fanfares, 50 harmonies et 8 symphonies. Dans les campagnes, les fanfares sont les plus nombreuses; presque pas un village qui n'ait la sienne; dans les villes, ce sont les chorales pour voix d'hommes et les harmonies; les symphonies et les chœurs mixtes sont rares. Presque toutes ces sociétés se recrutent dans le peuple, parmi les paysans, les ouvriers, les artisans en chambre; les sociétés bourgeoises sont en minorité».

---

1) Extrait d'un rapport adressé, le 30 mars 1913, au Sous-secrétariat des Beaux-Arts, à la suite d'une mission en Belgique et en Hollande, «pour étudier les Institutions musicales, et particulièrement les Bibliothèques et Archives musicales, tant au point de vue de leurs collections, qu'au point de vue de leur organisation et de leur fonctionnement».

2) Zeitschrift der IMG., juillet-août 1912, p. 333.

Un pays où la musique est aussi honorée, où elle le fut toujours, depuis le plus haut moyen-âge, devait, dès sa constitution moderne, faire figurer, à une place d'honneur, la musique et son enseignement dans ses préoccupations artistiques [1]). Déjà, sous les régimes hollandais et français, qui s'étaient disputé les Pays-Bas méridionaux depuis la Révolution, des Ecoles nombreuses existaient — indépendamment des maîtrises, — ainsi que d'innombrables sociétés; des théâtres lyriques étaient établis dans les grandes villes (Bruxelles, Anvers, Liège, Gand, etc.), dont les répertoires se retrouvent aujourd'hui, conservés dans les archives communales ou dans les bibliothèques publiques.

Après avoir dépendu du ministère de l'Intérieur, l'enseignement les Ecoles et Conservatoires de musique a été rattaché au ministère des Sciences et des Arts, direction des Beaux-Arts. «Il est très sérieusement surveillé. Il y a deux inspecteurs des conservatoires et écoles de musique, un pour la partie flamande, l'autre pour la partie wallone du pays, un conseil de perfectionnement de l'enseignement musical. L'enseignement de la musique dans les écoles (du degré moyen seulement) est également surveillé. Enfin, l'Etat organise tous les deux ans le concours musical du prix de Rome, précédé d'une épreuve éliminatoire de fugue et comportant la composition, en loge, d'une cantate sur un poème imposé. Le concours de Rome, souvent critiqué, offre les inconvénients inhérents à tous les concours: l'unité de temps, qui trouve les concurrents dans des dispositions variées, celle du sujet imposé, qui convient à l'un et non à l'autre. Mais on ne saurait nier que le prix de 4,000 fr. attribué au vainqueur, l'exécution de son œuvre en séance publique solennelle, de l'Académie, ne constituent pour un musicien sérieux un ‚lancement' favorable. Comme en France, le lauréat doit faire un séjour dans un pays étranger, rédiger un rapport sur son voyage, etc.» [2]).

---

1) Depuis Hucbald et Aribon, aux Xe et XIe siècles, jusqu'à l'universel Fétis et au savant Gevaert, la Belgique a produit sans cesse de célèbres théoriciens de la musique; et depuis Guillaume Dufay (né vers 1400) et ses contemporains, jusqu'à César Franck et ses plus récents compatriotes, — Peter Benoit, Jan Blockx, Tinel, — l'Ecole musicale belge a toujours eu de notoires représentants. Leur gloire, ou leur renommée, s'est d'ailleurs le plus souvent affirmée a l'étranger. A l'époque où les Roland de Lassus, des Cyprien de Rore, les Willaert et tant d'autres, dirigeaient des chapelles en Allemagne ou en Italie, où Gombert était à la tête de celle de Charles-Quint, Guicciardini, gentilhomme vénitien écrivait, déjà:

«Les Belges sont aussi les vrais Musiciens et les Restaurateurs de la Musique: ce sont eux qui l'ont remise sus, & reduite à sa perfection: l'ayans si propre et naturelle, que les hommes & femmes y chantent de leur instinct par mesure; & cecy auecq grand'grace & melodie: tellement qu'ayans depuis conioint l'art à ce naturel, ils font telle preuue & par les voix & par les instrumentz, de toutes sortes, que chacun voit & sçait: veu qu'il n'y a court de Prince Chrestien, en laquelle n'y aye quelcun de ses Musiciens. Et à fin que ie parle de ceux de nostre temps: de ceste Province, sont sortis Jean Tainturier de Niuelle, du quel ie fais mention en la ville dont il étoit natif à cause de l'excellence & rareté de sa vertu: Iosquin de Prez, Obrecht, Ockegem, Richafort, Adrian Willaert, Iean Mouton, Verdelot, Gombert, Lupus Lupi, Courtois, Crequillon, Clement non Pape; & Camille Canis, touts lesquels sont decedez: mais les ensuiuants viuent, Cyprian de Rore, Iean le Coich, Philippe de Monte, Orlando de Lassus, Mancicourt, Iosquin, Baston, Chrestien Hollandois, Iacques de Waet, Bonmarché, Seuerin Cornet, Pierre de Hot, Gerard de Tornhout, Hubert Waelrant; Iacquet de Berchen, bien voisin d'Anuers. & d'autres encor trésrenommes & fameux Maistres en Musique espars en honneur et honestes degrez par le monde». *Description de tous les Pais Bas autrement appelés la Germanie Inférieure et Basse-Allemagne* par Messire Lovis Gvicciardini Gentilhomme florentin (trad. par Belleforest), Anvers, Plantin, 1582, p. 51-52).

2) E. Closson, *Notes sur la Vie musicale en Belgique*, p. 330—331.

Les concerts symphoniques artistiques, auxquels collaborent parfois les sociétés chorales d'amateurs, sont relativement nombreux: chaque ville importante ou moyenne en possède parfois plusieurs. De plus, chaque hiver, se donnent une multitude de concerts, de récitals, grands et petits, où se font entendre les virtuoses nationaux ou étrangers d'une renommée plus ou moins éclatante. — On trouvera, dans l'étude déjà citée le M. Closson la liste des principales sociétés symphoniques et de concerts.

* * *

Bruxelles (700,000 habitants).

Conservatoire.

Lorsque, après 1830, les Pays-Bas méridionaux eurent conquis définitivement leur indépendance, il existait déjà plusieurs Ecoles officielles de Musique sur le territoire de la nouvelle Belgique; entre autres ceux de Bruxelles et de Liège.

Bruxelles était encore sous le régime français lorsque fut fondé, sur la proposition de Roucourt, une première Ecole gratuite de Chant (1813). En 1826, cette Ecole avait reçu le nom d'Ecole royale. Les subsides qui lui étaient alloués ne se montaient guère qu'à 5,000 florins (10,500 fr.), qui devaient suffire à indemniser les professeurs, d'ailleurs peu nombreux, et à entretenir le matériel, etc.

En 1830, il se produisait à peu près la même chose qu'à Paris, en 1792; l'Ecole de musique de Bruxelles, comme celle qu'avait fondée Louis XVI, faubourg Poissonnière, végéta, disparut presque, mais pour renaître bientôt, comme son aînée, sous le nom de Conservatoire, que lui donna le nouveau régime, comme avait fait la Convention, à Paris.

Créé dès le 13 février 1832, par un arrêté royal, le Conservatoire de Musique, qui vit encore aujourd'hui, dans son vaste hôtel du Petit-Sablon, fut d'abord installé dans un bâtiment dit des Finances, où s'élève aujourd'hui l'Université. Son budget primitif était resté le même: 8,000 francs. En 1835, l'Ecole fut transférée rue Bodenbroek, où elle resta, fort à l'étroit, jusqu'en 1847. C'est alors qu'elle fut définitivement installée au Petit-Sablon, dans de vastes constructions qui remplacèrent un ancien hôtel du XVIIe siècle, appartenant à la famille de Thurn et Taxis.

François-Joseph Fétis, fut appelé le 15 avril 1833, à la direction du Conservatoire de Bruxelles. Il y groupa un corps enseignant remarquable, comprenant Charles de Bériot et Léonard pour le violon, Lemmens pour l'orgue, Marie Pleyel pour le piano, le clarinettiste Blaes, l'incomparable violoncelliste Servais, etc.

Pendant 77 ans, le Conservatoire royal de Bruxelles n'eut que deux directeurs: Fétis, de 1832 à 1871, et Auguste Gevaert, de 1871 à 1908. A Gevaert ont succédé en peu de temps Edgar Tinel (mort au bout de quatre ans de direction) et M. L. Dubois, nommé en novembre 1912.

Le budget du Conservatoire est de 215,000 fr. se répartissant ainsi: Etat, 180,000; province de Brabant, 10,000; ville de Bruxelles, 25,000 fr. Le nombre des élèves était, l'année dernière, de 437, dont 78 étrangers. Les cours sont gratuits pour les nationaux (il est perçu simplement un droit d'inscription de 5 fr. par an); les étrangers payent 200 fr. par an.

D'après le réglement organique arrêté, le 11 novembre 1909, par le roi

Léopold II, «l'enseignement du Conservatoire comprend les matières suivantes: la théorie élémentaire de la musique et le solfège; le chant individuel (monodie); le chant d'ensemble; la diction et la déclamation française et flamande; la déclamation lyrique et les études dramatiques; la mimique; l'exercice des instruments employés par les compositeurs modernes; l'ensemble instrumental (musique de chambre et musique d'orchestre); l'harmonie, l'accompagnement et l'étude du clavier; le contrepoint et la fugue». (art. 2.)

«Le personnel attaché à l'établissement comprend: un directeur; un secrétaire préfet des études; un administrateur-trésorier; des professeurs, des professeurs adjoints; des chargés de cours choisis, autant que possible, parmi les anciens élèves; un bibliothécaire, un conservateur et un ou deux conservateurs-adjoints du musée instrumental; un conservateur du matériel musical (répertoire des concerts et instruments), un régisseur des concerts et auditions; un régisseur de la scène; des surveillants et des gens de service«. (art. 3.)

«La commission de surveillance est composée de dix membres, non compris le bourgmestre de Bruxelles, qui en est le président d'honneur». (art. 5.) Nommée par le roi, elle comprend deux membres du Conseil provincial de Brabant, et deux membres du Conseil communal de Bruxelles (art. 6).

«Le Directeur est chargé d'assurer l'exécution des arrêtés et réglements il dirige l'enseignement et les études et surveille la discipline, en ce qui concerne tant les professeurs que les élèves.

«Tous les fonctionnaires et employés de l'établissement lui sont subordonnés». (art. 14.)

«L'administrateur-trésorier exerce les fonctions administratives proprement dites. Il est spécialement chargé de la gestion financière de l'établissement et remplit les fonctions d'agent comptable». (art. 20.) Il «est chargé de l'administration et de la gestion financière de l'association des concerts du Conservatoire». (art. 31.)

Les fonctions du secrétaire-préfet des études, à Bruxelles, comme dans les autres Conservatoires belges, sont assez complexes, et analogues à celles du censeur dans un lycée. «Le secrétaire-préfet des études est chargé de la discipline. Il tient la correspondance du directeur pour tout ce qui touche à l'enseignement et aux études. Il veille à l'exécution régulière des dispositions du réglement relatives à l'ordre des études et à la police des classes.

«Les surveillants et les personnes employées au service du matériel lui sont directement subordonnés».

«Il réside dans l'établissement». (art. 32.)

Il «fait l'inscription des élèves», constate leur présence ou leur absence, «clôt les listes de présence des professeurs et présente, chaque mois, au directeur, un relevé des absences de ces derniers». (art. 33). Il «veille à la conservation du mobilier, des instruments et de tout le matériel de l'école», dont il dresse l'inventaire. «Il remplit l'office de secrétaire des jurys des divers concours et des jurys pour la collation des bourses«. (art. 34.) Il «peut remplir les fonctions de bibliothécaire». (art. 35.)

Le personnel enseignant, qui réunit 46 professeurs, 13 chargés de cours, 18 moniteurs et monitrices, est réparti en trois catégories, au point de vue des appointements:

«Première catégorie. — Classes d'art lyrique et dramatique, de chant individuel, de contrepoint et de fugue, d'harmonie théorique et d'harmonie pratique, d'orgue, de piano, de harpe, de violon et violoncelle:

	Profess.	Profess. adjoints
Minimum	fr. 3,000	1,500
Maximum	4,000	2,000

«Deuxième catégorie. — Classes d'ensemble vocal, d'orchestre, de musique de chambre, d'instruments à vent, d'alto, de contrebasse, de déclamation et de mimique:

	Profess.	Profess. adjoints
Minimum	fr. 2,000	1,000
Maximum	3,000	1,500

«Troisième catégorie. — Classes de lecture musicale, de solfège et d'étude du clavier:

	Profess.	Profess. adjoints
Minimum	fr. 1,500	750
Maximum	2,000	1,000.» (art. 36.)

«Les professeurs sont tenus de participer aux exercices publics ou à huis-clos que le directeur leur désigne». (art. 38.) «Ceux qui, sans autorisation ou sans empêchement légitime, manquent de faire trois leçons dans le cours du mois, sont privés de leur traitement pendant ce mois». (art. 41.)

«Le bibliothécaire est chargé du classement des ouvrages et de leur entretien.

«Il est tenu d'inscrire, à l'entrée, les objets qui sont confiés à sa garde et de faire estampiller les ouvrages nouvellement reçus». (art. 43.)

«Aucun des objets qui sont confiés à la garde du bibliothécaire ne peut être prêté à des tiers, si ce n'est avec l'autorisation du directeur, sur la remise d'un reçu et après inscription sur un registre *ad hoc.*

«Les personnes qui ont reçu des objets en prêt en sont responsables et doivent remplacer, à leurs frais, les objets perdus ou détériorés.

«Elles sont tenues de les restituer dans la huitaine qui précède les vacances, pour qu'on puisse en opérer le récolement». (art. 44).

«Un état des entrées et des prêts est dressé à la fin de chaque trimestre et remis au directeur.

«A la fin de l'année scolaire, il est procédé par le bibliothécaire au récolement de tous les objets confiés à sa garde». (art. 45.)

Les concours, ouverts à la fin d'année scolaire, «sont publics, à l'exception de ceux de solfège et de mimique qui ont lieu à huis-clos et de ceux d'harmonie et de contrepoint qui se font en loge». (art. 49 et 50.)

«Les élèves qui ont obtenu un premier prix dans les classes d'instruments peuvent être admis à l'examen pour l'obtention du diplôme de capacité.

«Les élèves qui ont remporté des distinctions analogues dans un conservatoire étranger de premier ordre peuvent être assimilés, sous ce rapport, aux lauréats du Conservatoire de Bruxelles». (art. 57.)

«Les élèves des cours de violon, de violoncelle, et de piano, qui ont obtenu le diplôme de capacité avec le plus grande distinction, peuvent être admis à l'examen public pour l'obtention d'un diplôme de virtuosité.

«Les élèves du cours d'orgue qui réunissent les conditions ci-dessus peuvent obtenir, en outre, un diplôme de maîtrise, après avoir remporté le premier prix de fugue.

«Les élèves des cours d'art lyrique et dramatique, de chant et de déclamation, peuvent également être admis à l'examen public pour l'obtention d'un diplôme de virtuosité». (art. 58.)

«Vingt bourses de 250 francs, divisibles en demi-bourses, peuvent être conférées à des élèves du Conservatoire après leur première année d'études». (art. 59.)

Les Concerts du Conservatoire, qui font l'objet du paragraphe 12 de l'arrêté du 11 novembre 1909, «sont donnés avec le concours des professeurs, élèves, anciens élèves du Conservatoire et autres auxiliaires choisis par le Directeur, conformément à un réglement spécial approuvé par arrêté ministériel». (art. 70.) Ils sont de quatre au moins par année scolaire. Le directeur «en arrête les dates et les programmes et choisit les solistes appelés à participer aux répétitions».

«Il dirige les répétitions et exécutions ou délègue les chefs d'orchestre appelés à le remplacer». (art. 71.)

«A la fin de chaque saison de concerts, le solde en boni du compte, dressé en vertu de l'article 31, est distribué entre les exécutants, suivant un tableau de répartition dressé par le directeur et l'administrateur-trésorier, en conformité d'un réglement spécial approuvé par arrêté ministériel». (art. 72).

Ce réglement, approuvé par arrêté ministériel du 9 février 1876, régit, depuis cette époque les Concerts du Conservatoire. Visiblement inspiré du premier réglement de la Société du Conservatoire de Paris, ce document énumère d'abord les catégories d'exécutants:

«1° Les professeurs, les moniteurs qui ne suivent plus aucun cours du Conservatoire, et un nombre déterminé d'associés choisis dans l'élite des exécutants de la capitale, et de préférence, parmi les lauréats de l'établissement;

«2° Les lauréats (moniteurs ou non) qui suivent encore un ou plusieurs cours de l'établissement;

«3° Les élèves des classes d'ensemble instrumental et d'ensemble vocal, adjoints à l'orchestre et au chœur des concerts;

«4° Eventuellement quelques auxiliaires salariés, choisis de préférence parmi les anciens élèves de l'établissement». (art. 1.)

L'orchestre, composé en proportions déterminées, de ces diverses catégories, comprend: 62 archets (plus dix-huit suppléants). Tous les élèves de chant, et ceux des autres classes désignés par les professeurs de l'ensemble vocal, forment les chœurs: ceux-ci comprennent de 32 à 39 sopranos, de 30 à 34 altos, de 28 à 30 ténors, et de 30 à 32 basses; plus dix contraltos garçons.

«Tous les professeurs de l'établissement doivent leur concours actif aux concerts; ceux qui jouent un instrument à archet ou à vent font partie de l'orchestre; ceux qui ne sont pas dans ce cas, et notamment les professeurs de solfège, peuvent être appelés à chanter dans le chœur». (art. 3.)

«A la fin de chaque saison de concerts, le produit des recettes, déduction faite des frais, est réparti entre les artistes de la première et ceux de la deuxième catégorie au prorata des séances auxquelles chacun d'eux a participé. La première catégorie reçoit part entière, la deuxième catégorie demi-part» (art. 5.).

Les exécutants, tout en étant «associés», ne forment pas une société semblable à son homonyme de Paris, dans son état actuel. Celle-ci nomme son chef d'orchestre, son comité directeur, exploite commercialement, en coopérative, son entreprise de concerts, à ses risques et périls, recevant, sous forme d'exemption de loyer, une subvention de l'Etat. Les Concerts du Conservatoire de Bruxelles, étant donné la part considérable que le directeur de l'Ecole prend à leur organisation et à leur direction, sont comme le prolongement indispensable des études faites dans les classes de cette Ecole, sous une direction unique.

Les Concerts du Conservatoire datent de la fondation de l'Ecole. Le 21 décembre 1832, Fétis dirigea le premier, en présence de la famille royale: et jusqu'en 1865, l'orchestre qu'il avait réuni sous sa direction, fut le seul en Belgique qui abordât la musique symphonique. — Il faut remarquer, d'ailleurs, que des concerts existaient dès la création de l'Ecole royale, sous le régime hollandais. Le premier avait été donné le 22 février 1826 «à l'occasion, porte le programme, de l'installation de l'Ecole royale de musique». (Programme conservé, ainsi que le premier du Conservatoire, dans le cabinet de M. Wotquenne, préfet des études et bibliothécaire du Conservatoire.)

Les autres Conservatoires de Belgique, dont il sera parlé ultérieurement possèdent des réglements analogues à celui de la capitale. Aussi avons-nous cru utile d'insister sur celui-ci, qui peut être un considéré comme un type, non pas immuable, mais qui a été adapté suivant les circonstances, aux autres Ecoles belges de musique.

Musée instrumental.

Le Conservatoire de Bruxelles possède deux annexes importantes justement célèbres: le Musée instrumental, et la Bibliothèque.

De même que l'Ecole elle-même, le Musée instrumental fut créé à l'instar de celui de Paris. Projetée, dès 1846, par Daussoigne-Méhul, directeur du Conservatoire de Liège, cette collection publique ne fut commencée qu'une trentaine d'années plus tard, sur l'initiative énergique de M. Victor Mahillon, qui, depuis plus de trente-cinq ans qu'il en a la conservation, lui prodigue ses soins et son érudition. Son fils, M. Fernand Mahillon, lui a été adjoint le 30 août 1909.

A la mort de Fétis, l'Etat belge acquit de son fils la bibliothèque et la collection d'instruments du célèbre musicologue (voir ci-après les détails concernant cette acquisition), qui possédait 74 instruments intéressants au point de vue historique; ainsi fut formé le noyau du futur Musée. Celui-ci, en effet, n'existait toujours qu'à l'état de projet, et il semble bien que son institution fut provoquée, un peu plus tard (en 1876), par un don très important, fait à Léopold II au nom du radjah indien Sourindro de Fagore. Ce radjah, amateur de musique et musicographe distingué, dit-on, avait réuni, à l'intention du roi des Belges, une collection de 98 pièces, formant un admirable ensemble de tous les instruments en usage dans l'Inde. Cette collection se divise en huit séries:

1° Instruments à archet;
2° Instruments se jouant avec le plectre;
3° Instruments à vent (famille des cors);
4° Instruments à anches de jonc ou de paille;
5° Instruments employés dans les cérémonies religieuses;

6º Instruments des bergers (flûte à double tuyau, etc.);
7º Instruments de percussion (timbres, tam-tams, caisses, tambours, timbales, etc.);
8º Une série de conques.

Ces deux collections d'instruments, formant un ensemble de 172 pièces, constituèrent le premier Musée du Conservatoire, à la tête duquel fut nommé M. Victor Mahillon, le 1er février 1877. Trois ans plus tard, lorsqu'il en dressa le Catalogue, publié en 1880, M. Mahillon décrivait dans cet ouvrage près de 600 pièces, et depuis lors, il a porté ce chiffre à plus de 2,500. Ces instruments racontent l'histoire de tous les types instrumentaux, européens ou exotiques, à travers tous les stades de leur développement. «Et merveille unique; tous sont en état d'être joués; ce n'est pas seulement un musée à voir, comme l'a dit M. le baron Descamps, ministre des Sciences et des Arts, c'est un musée qui résonne» [1]).

Bibliothèque du Conservatoire.

Fondée en 1832, en même temps que l'établissement dont elle dépend, la Bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles est devenue, depuis une dizaine d'années, l'un des plus riches dépôts de l'Europe, et peut-être le premier au point de vue de son utilisation pratique. D'après les renseignements communiqués par son érudit et actif conservateur, M. Wotquenne, et son adjoint, M. Maurice Lefèvre, auprès desquels les travailleurs de tous pays sont assurés de rencontrer l'accueil le plus empressé, la Bibliothèque comptait, à sa fondation, 532 volumes. Il y a quarante ans, au lendemain de la mort de Fétis, son fondateur, ce chiffre était monté à 4,918. Aujourd'hui, ses collections comportent plus de 12,000 volumes et plus de 6,000 livrets d'opéras, sans compter le répertoire des concerts de l'établissement (800 partitions d'orchestre, plus de 1,200 partitions vocales et plus de 18,000 parties, le tout manuscrit), ni les bibliothèques particulières des diverses classes (4,000 ouvrages), ni la collection formée par l'ancien dépôt légal jusqu'à sa suppression (environ 10,000 morceaux) [2]). En 1904, l'acquisition de la bibliothèque Wagner (9,000 volumes, payés 30,000 mark), en 1907, le don fait par le vicomte de Spoelbrech de Lovenjoul de sa bibliothèque musicale, composée de partitions rares ou inédites, et d'une très complète iconographie, ont permis de former des séries pour ainsi dire uniques, au point de vue de la musique «pratique».

Car, telle est avant tout cette Bibliothèque, conformément à son but qui est de compléter l'enseignement musical «pratique» de l'Ecole à laquelle elle est incorporée: c'est-à-dire que, indépendamment des ouvrages d'enseignement courant, qui d'ailleurs se retrouvent dans les différentes classes, elle a pour

---

1) 75e Anniversaire de la fondation du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles (9 et 10 novembre 1907), Discours prononcé au Concert jubilaire du 10 novembre 1907.
Mahillon a publié une seconde édition du *Catalogue descriptif et analytique du Musée du Conservatoire de Bruxelles*, 3 vol. (1893-1900). Le troisième volume (dernier paru), donne la description des instruments compris sous les numéros 1322 à 2055.

2) De 1852 à 1870, une convention franco-belge, destinée probablement à empêcher la contrefaçon des œuvres françaises de musique, et réciproquement, avait institué un dépôt à Bruxelles, des publications françaises. Ce fonds, très riche, est d'une consultation indispensable à qui s'occupe de la musique française sous le second Empire. Il est regrettable que ce dépôt bi-latéral n'ait pas continué à être rendu obligatoire.

objet la musique, les œuvres de musiciens de tous les pays et de tous les temps. Loin de chercher à y incorporer la pièce rare, la pièce de collectionneur ou l'autographe inutile, — qui tôt ou tard finit par échoir à une grande collection publique ou privée, — la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles s'est attachée, surtout sous l'énergique et active direction de M. A. Wotquenne, à réunir le plus grand nombre d'œuvres de musique et d'ouvrages relatifs aux études musicales. Son budget actuel est de 6,000 fr., somme à peu près suffisante pour permettre les acquisitions modernes, et pour faire copier les anciennes partitions dont il n'existe que de rares et coûteux exemplaires en dehors des grands dépôts publics étrangers. C'est grâce à ce procédé pratique, que le Conservatoire de Bruxelles a pu, en peu d'années, se constituer des collections uniques. Il est vrai que, si l'occasion s'en présente (et ce fut le cas pour la collection Wagner, entrée en 1904), le ministère, sur la proposition du bibliothécaire, n'hésite pas à accorder d'urgence les crédits nécessaires, pour faire une acquisition utile. C'est ainsi que, tout récemment (décembre 1912), un crédit de 19,000 fr. permit l'acquisition de six recueils (imprimés et manuscrits) de Messes d'auteurs belges du XVIe siècle (de Philippe de Monte, C. de Rore, R. de Lassus, etc.). Ces énormes in-folios, après avoir passé des Pays-Bas en Espagne et en Autriche, allaient être vendus en Amérique. Prévenu à temps, M. Wotquenne fit les démarches nécessaires et obtint immédiatement les fonds qui lui permirent de réintégrer en Belgique ces œuvres d'anciens maîtres nationaux.

Une autre source de revenus, dont la Bibliothèque peut disposer, provient aussi de bonis réalisés par l'Administration (autonome) du Conservatoire sur l'exploitation des Concerts, sur les recettes provenant des droits payés par les élèves étrangers, etc.

En ce qui concerne le catalogue des collections, voici la classification adoptée, qui embrasse tous les genres de la bibliographie musicale:

I. Pratique musicale depuis 1500:

1. Musique vocale sans accompagnement.
2. Musique vocale avec accompagnement.
3. Musique dramatique.
4. Musique instrumentale.
5. Collections (Œuvres complètes, etc.).

II. Théorie et didactique musicales depuis 1700:

6. Théorie générale.
7. Technique de la composition.
8. Technique vocale et instrumentale.
9. Exécution musicale et dramatique.

III. Erudition musicale:

10. Monuments.
11. Documents.
12. Ecrits spéculatifs et critiques.
13. Connaissances diverses (sciences auxiliaires de l'étude de la Musique).

Parmi les divers fonds composant la Bibliothèque, il faut remarquer: une collection unique de Cantates italiennes des XVIIe et XVIIIe siècles; seule, la Bibliothèque du Vatican en possède une plus riche, — et une réunion remarquables de partitions d'orchestre de la même époque, d'origine italienne

(presque toutes sont manuscrites). On peut dire qu'il suffit d'aller puiser à cette source pour étudier l'ancienne musique italienne. 6,000 livrets italiens et français offrent quelques numéros d'une très grande rareté.

Parmi les œuvres complètes de musiciens, on remarque particulièrement la collection de celles de Gluck et de Haydn, soit en éditions de l'époque, soit en copies (pour Haydn, un certain nombre proviennent d'Eisenstadt, où Haydn passa presque toute sa vie, au service des princes Esterhazy), l'ensemble complet des *Motets* de Lully, mis en partition par M. Wotquenne; la plus riche collection de musique anglaise (acquise avec la bibliothèque Wagner), etc., etc.

Voici, un peu au hasard, quelques-unes des pièces, sinon toutes uniques, du moins très rares, qui se rencontrent dans la réserve de la Bibliothèque:

Hugo de Reutlingen (XIVe siècle), *Flores musicæ omnis cantus gregoriani* (Strasbourg, 1488).

Silvestro Ganassi (dit de Fontego), *La Fontegara, la quale insegna di suonare il flauto* (1535); ce volume est non seulement une méthode pour la flûte à bec à sept trous, mais il donne encore d'intéressantes indications sur d'autres instruments. sur l'exécution des ornements, etc. Il n'existe que deux exemplaires connus de ce traité: celui du Liceo filarmonico de Bologne, et celui de Bruxelles.

C. Varardus, *Historia Boetica* (Rome, 1493); c'est la plus ancienne œuvre vocale imprimée.

Innocentio di Paulo, di Cantazaro, *Canzone* (Naples, 1615), très rare.

Cavalli, *Hipermnestre* (1658), livret. Exemplaire de dédicace.

Cantates de Marcello (manuscrit non autographe).

Hortus Musarum, pour luth (imprimé par Pierre Phalese, à Anvers, en 1552). Ce recueil a été étudié par M. Henri Quittard.

W. Pachelbel, *Fugues pour orgue.*

Recueil manuscrit de *Pièces françaises*, fait en Angleterre (contenant quelques pièces de Champion de Chambonnière).

B. Chr. Weber, *Das wohltemperierte Klavier* (vers 1750), manuscrit inédit; antérieur au célèbre ouvrage de J.-S. Bach (M. Wotquenne se propose de donner une réédition de ce manuscrit unique, dont le plan est le même que celui du *Wohltemperiertes Klavier* de Bach).

Manuscrit de Johann-Philipp Kirnberger, contenant les leçons qu'il prit auprès de Bach, à Leipzig, en 1738;

Madrigaux de Steffani (1655-1730);

El Melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica, de Cerone (1613), ouvrage considéré par Fétis comme étant peut-être la traduction d'un manuscrit perdu de Zarlino.

Fantaisie chromatique de J.-S. Bach (première copie manuscrit, et qui peut-être considéré comme ayant la valeur de l'original).

Epreuves non publiées d'*Alexandre à Babylone*, de Lesueur.

Un recueil (factice) de gravures tirées des livrets italiens anciens (fin du XVIIe siècle), et représentant des salles de théâtre et des scènes d'opéra, de Florence, Parme, Plaisance, Munich, etc.

Les quelques titres qui viennent d'être cités ne donnent qu'une faible idée des centaines de pièces anciennes, dont l'étude peut être très importante pour telle ou telle partie de l'histoire de la musique.

Par les soins de son conservateur, cette Bibliothèque possède à peu près complètement le Catalogue imprimé de toutes ses richesses: 4 volumes ont paru déjà, en 1898, 1901, 1902 et 1908; le cinquième est à l'impression et un ou deux le suivront. Actuellement, 25,000 numéros, sur 40,000 environ, sont décrits.

Il existe aussi un ancien Catalogue, rédigé par M. Van Lamperen (Bruxelles, 1870), qui n'a plus qu'un intérêt rétrospectif.

Musée historique.

Un petit Musée historique, actuellement installé au rez-de-chaussée du Conservatoire, dans la salle du Comité, contient un certain nombre de manuscrits, portraits et souvenirs divers provenant en grande partie d'un don de M. Ed. Michotte, et relatifs à Rossini. Cette collection, rassemblée par le vice-président de la Commission de surveillance du Conservatoire, auteur de la curieuse brochure intitulée *la Visite de Wagner à Rossini (1860)*, s'augmente incessamment d'autres souvenirs de musiciens, et notamment de musiciens belges, tels que Grétry, etc.

Bibliothèque royale.

La Bibliothèque royale de Belgique, créée en vertu de l'arrêté royal de 19 juin 1837, inaugurée le 21 mai 1839 et réorganisée en 1904 et 1909, est analogue à la Bibliothèque Nationale de Paris. Elle comprend, dans ses différents départements, environ 600,000 imprimés, dont 3,000 incunables; 28,000 manuscrits; 100,000 estampes, cartes, plans, etc.; 55,000 pièces de numismatiques. Son budget total était, en 1911, de 157,100 fr. pour le personnel et la rédaction du Catalogue, et de 245,000 fr. pour le matériel et les acquisitions.

La Bibliothèque royale ne possède pas de section spéciale de musique ni, par conséquent, de budget particulier pour l'accroissement d'un fonds musical; mais elle conserve, comme tous les anciens dépôts de manuscrits, des livres liturgiques, dont quelques-uns du plus haut intérêt pour l'histoire de la miniature, des traités théoriques du moyen-âge, et quelques œuvres plus modernes, dont voici l'énumération sommaire:

Fragments d'annotation saxonne, guidonienne, lombarde (plusieurs vol. des XIIe-XIVe siècles);

Chant grégorien et plain-chant (XIVe-XVe s.);

Chant grégorien, plain-chant, traités de musique de Tinctoris, etc. (XVe siècle et suivants);

Manuscrits de Saint-Jérôme, de Saint-Augustin, Boèce, Gerber, Reginon, Hucbald, Sigebert, Gui d'Arezzo, Oddon, Otger, Bernon, Aurelianus Monachus, Saint-Bernard;

Recueils de musique de luth et de clavecin;

Traités modernes de musique (XVIIe-XIXe siècles), de René François, Saintes, Bruehl, Boutmy (Basse continue, en hollandais, 1790), Pellio (1771), Fauconnier, le P. Castel (Lettres sur la musique, ms. autogr.);

Autographes de musiciens;

Œuvres musicales de J.-J. Rousseau;

Principes de musique pour le violoncelle (XVIIe s.);

Recueil de divers instruments de musique figurés dans une Bible du IXe siècle conservée à la Bibliothèque d'Angers;

Album de Marguerite d'Autriche (mss. 228 et 11,239), transcrit en notation moderne par Robert J. Van Maldeghem (1881);

Plusieurs *Clef du Caveau* (XIXe siècle);

Plusieurs opéras (XIXe siècle): *Une Journée du Czar*, de Berton; *Olivo e Pasquale*, de Donizetti; *Il a rêvé*, de Samuel, d'après Frédéric Soulié (1er janvier 1846); *Sainte-Clair*, du duc régnant Ernst II de Saxe-Cobourg-Gotha (1855; représenté à l'Opéra de Paris le 27 septembre); *Picaro e Diego*, d'Emmanuel Dupaty (Dijon,

1816); Fantasia in the melodies of the opera *Love in the winkles*, par F. Fétis; fragments d'opéras (XIXe siècle).

Notes sur l'opéra d'*Isis* (de Lulli, en 1677), et sur l'opéra de *Bellérophon* (du même, en 1679), par ?.

Bibliothèque Fétis.

A côté de ce fonds ancien, qui ne reçoit pas d'accroissement, la Bibliothèque du Conservatoire étant toute désignée pour centraliser les ouvrages de musique, le département des manuscrits de la Bibliothèque royale a été mise en possession, depuis 1909, de la célèbre collection Fétis, conservée jusqu'à la mort de son fils (Edouard Fétis, mort en 1909 à l'âge de 97 ans, conservateur de la Bibliothèque royale) par le département des Imprimés. Cette bibliothèque, formée d'abord en France, fut acquise par l'Etat belge peu après la mort du célèbre musicologue, en 1872.

A la suite des premières négociations entamées entre la famille Fétis et l'Etat, un expert fut nommé, qui n'était autre que Gevaert, le nouveau directeur du Conservatoire. «J'ai pu constater, disait-celui-ci dans son rapport au ministre de l'Intérieur, que la bibliothèque de mon célèbre prédécesseur n'est pas au-dessous de la réputation dont elle jouit dans le monde musical, tant en Belgique qu'à l'étranger. C'est un des plus riches dépôts musicaux qui existent, non seulement chez un particulier, mais aussi dans les bibliothèques spéciales des grandes capitales, celle du Conservatoire de Paris, par exemple, le British Museum, la bibliothèque musicale de Berlin, etc.»

Peu après, l'expertise officielle fut faite par J. Vanderhaeghen, bibliothécaire de l'Université de Gand, qui s'exprimait ainsi, dans un rapport communiqué à la Chambre des Représentants:

«La bibliothèque de M. Fétis a supporté avec honneur un minutieux examen. Elle s'est trouvée digne en tout point de sa réputation européenne et, je n'hésite pas à le déclarer, elle est dans son genre la plus importante qu'on puisse voir. Il n'y a guère que celle de Berlin qui puisse lui être comparée . . .

«Là se trouvent rassemblés tous les matériaux qui ont servi à l'illustre auteur de la *Biographie universelle des musiciens* pour l'érection de ce monument de science historique. Il a fallu toute une vie de labeur et de patience pour arriver à ce résultat: la science incomparable de Fétis en matière musicale lui survit là tout entière. Voilà pourquoi on ne peut arguer du nombre considérable des articles (près de 10,000 volumes) pour demander une diminution du prix. Le nombre ici ajoute à la valeur de chaque objet. Leur réunion a, en elle-même, un prix inestimable. Si ensuite nous considérons les ouvrages isolément, nous en remarquons une quantité qui, n'ayant point paru en vente depuis une cinquantaine d'années, atteindraient probablement un chiffre plus élevé que celui de l'estimation s'ils étaient vendus en détail. On en compte également plus de cent qui, n'ayant jamais été exposés en vente, peuvent être considérés comme uniques. Ces derniers sont inappréciables.»

Le 29 février 1872, le gouvernement présente à la Chambre un projet de loi ainsi conçu:

«Article unique. — Il est alloué au Département de l'Intérieur un crédit de cent cinquante-deux mille francs pour le payement du prix d'acquisition de la bibliothèque et de la collection d'instruments de musique délaissés par M. Fétis, directeur du conservatoire royal de Bruxelles, conformément à la convention conclue le 20 février 1872 entre le Ministre de l'Intérieur et MM. Edouard Fétis et Adolphe Fétis.»

L'exposé des motifs proposait d'attribuer la collection d'instruments au Conservatoire, et celle des livres à la Bibliothèque royale. Déposé de 22 mars, le projet fut voté sans discussion, le 4 mai, sur le rapport de M. Hagemans; au Sénat, sur le rapport de M. D'Omalius, le crédit de 155,500 fr. (y compris les frais de transport, d'installation et de catalogue), fut voté le 15; et le 29, le ministre donnait au conservateur de la Bibliothèque royale les ordres nécessaires pour que le travail fût commencé immédiatement[1]).

Le Catalogue, qui parut en 1877, comprend 7325 numéros, forment environ 10,000 volumes. En voici les grandes divisions:

Bibliothèque générale: philosophie, théologie, sciences, histoire et littérature, arts, etc.	1157 numéros.
Monuments de l'art musical	1158-3103
Histoire et Littérature musicales	3104-5238
Didactique musicale	5239-6866
Sciences et Arts dans leurs rapport avec la musique .	6867-7325

(y compris quelques numéros décrits en supplément).

Archives communales.

Les Archives communales de Bruxelles, très importantes, comme celles de toutes les villes belges, renferment un riche état-civil, dont les plus anciens actes remontent au XVIe siècle; c'est donc une source très utile à consulter pour des travaux biographiques se rapportant à des artistes belges.

Une bibliothèque musicale importante s'est trouvée constituée, il y a environ cinquante ans, par le dépôt, fait aux Archives communales des partitions musicales et parties d'orchestre du Théâtre royal de la Monnaie. Dans un rapport concernant les Archives en date du 2 octobre 1865, on lit:

«On a déposé dans les combles des archives anciennes . . . la bibliothèque musicale du théâtre. L'intérêt que nous attachons à cette dernière nous a déterminés à faire confectionner des portefeuilles, dans lesquels sont réunis les différents cahiers de chaque partition, lesquels ne peuvent plus, de cette manière, ni s'entremêler, ni se détacher aussi facilement.»

Sur le rapport de l'archiviste, A. Wouters, en date du 7 septembre 1887, le prêt extérieur fut réglementé par le Collège des Echevins, qui prit, le 23 du même mois cette décision: «Aucun prêt ne sera plus fait sans une autorisation du Collège, qui examinera chaque cas particulier». (Rapport sur le service des Archives commun, 2 octobre 1911).

Cette collection de musique dramatique, dont il existe un inventaire alphabétique, comprend tout le répertoire de la fin du XVIIIe, de l'époque de Gluck et de Grétry, à l'année 1860 environ. Il peut être intéressant à consulter par l'historien de la musique française, dont le Théâtre de la Monnaie était en grande partie tributaire à cette époque, comme de nos jours.

Il existe, dans la même collection, un nombre considérable de ballets et pas moins de 171 cartons contenant des pas détachés (répétiteurs et parties). En outre, un très grand nombre de vaudevilles, comédies, etc, catalogués alphabétiquement, peuvent intéresser les historiens du théâtre.

Deux pièces curieuses, l'une et l'autre données par M. Wotquenne, font partie depuis peu des Archives communales de Bruxelles.

---

1) L'inventaire détaillé de cette importante collection a été publié sous le titre: *Bibliothèque royale de Belgique. Catalogue de la Bibliothèque de F. J. Fétis, acquise par l'Etat belge.* Bruxelles, Librairie européenne C. Muquart, 1877.

L'une est une copie d'un opéra de Giuseppe Zamponi, *Ulysse dans l'île de Circé*, considéré comme la première œuvre représentée avec orchestre, à Bruxelles (1650). Cette copie a été faite d'après la partition conservée à la Bibliothèque palatine à Vienne.

L'autre est un registre intitulé: *Registre contenant les réglements et délibérations du Concert établi chez M. Van Helmont* (à Bruxelles), manuscrit de 188 feuillets, dont 24 seulement sont écrits. Document intéressant pour l'histoire de la musique de chambre et de concert au XVIIIe siècle.

Les Archives communales de Bruxelles sont installées dans les vastes combles de l'Hôtel-de-Ville. Le conservateur en est M. Guillaume Desmarez. L'archiviste-adjoint est M. Pergameni.

Théâtre royal de la Monnaie.

Le Théâtre royal de la Monnaie, subventionné par l'Etat, appartient à la Ville de Bruxelles, qui en concède l'exploitation. La direction actuelle est confiée à MM. Maurice Kufferath et G. Guidé, ancien professeur de hautbois au Conservatoire. On y représente l'opéra et l'opéra-comique, en français. Depuis 1912, il y est donné, à la fin de la saison (avril-mai) un cycle wagnérien, avec le concours d'artistes allemands, sous la direction du kapellmeister Otto Lohse.

Le théâtre de la Monnaie a donné, en 1911-1912, 40 ouvrages, dont trois nouveautés et cinq créations. En 1912-1913, six nouveautés (créations pour la plupart, du moins en langue française), ont été données, sous la direction de M. Otto Lohse, pour les premières représentations:

Enfants-Rois, de Humperdinck, traduction de M. Robert Brussel; *le Chant de la Cloche* (mis à la scène), de M. Vincent d'Indy; *la Flûte enchantée*, de Mozart, traduite intégralement d'après le livret original, par MM. J.-G. Prod'homme et J. Kienlin; *Roma*, de Massenet; *Kaatje* de M. V. Buffin, livret de M. H. Cain, d'après la pièce de M. Spaat; *la Fille du Far-West*, de Puccini, dont les œuvres sont très en faveur actuellement auprès du public bruxellois [1]).

Il suffira de rappeler ici, au point de vue historique, que le Théâtre dit «de la Monnaie», consacré à la musique presque exclusivement depuis son origine, remonte environ à l'année 1695. Son histoire à été écrite, jusqu'en 1890, par M. J. Isnardon, avec le concours de l'érudit musicographe belge Felix Delbasse.

Le théâtre actuel a été construit en 1813 par l'architecte parisien L. Damesme (1797-1822); la salle a été refaite après l'incendie de 1855. Le fronton est de Simonis (1854); la décoration intérieure, par Hendrickx, Verheyden, Hamman et Wouters.

* * *

Anvers (400,000 habitants).

Anvers, dont on connaît le prodigieux développement commercial depuis une vingtaine d'années, est devenu la métropole de la Belgique flamande.

On sait que des deux races principales dont se compose la Belgique moderne, la race flamande occupe en grande partie le bassin de l'Escaut,

1) Les œuvres nouvelles montées en 1913-1914 sont: *Pénélope*, de M. G. Fauré; *Venise*; de M. R. Gunsbourg, *Parsifal*; *les Joyaux de la Madone*, de M. Wolf-Ferrari; *Cachaprès*, de M. Francis Casadesus; *Istar*, divertissement chorégraphique, sur les variations symphoniques de M. Vincent d'Indy.

laissant aux populations wallonnes les provinces orientales du royaume. La limite entre les deux races, et aussi entre les deux langues dont elles se servent, est à peu près représentée par une ligne allant de Visé (16 kilomètres au nord de Liège), à Calais, en passant légèrement au sud de Bruxelles. L'élément flamand représente environ des 2/5 de la population belge totale. De même famille que le hollandais, mais non identique à lui, le flamand, abandonné au peuple comme un patois, pendant des siècles, et surtout sous la domination espagnole, reprit une certaine vigueur, il y a un siècle, sous le régime hollandais. Après la séparation de la Belgique et de la Hollande, ses partisans ne cessèrent de s'agiter, et, après cinquante ans de lutte, ils ont fini par obtenir (en 1883), l'usage obligatoire et l'enseignement du flamand dans les écoles des provinces septentrionales et occidentales de la Belgique.

Conservatoire royal.

C'est ainsi que l'enseignement du Conservatoire royal d'Anvers (Koninklijk vlaamsch Conservatorium) est donné exclusivement en flamand. Cette école, créée par Peter Benoit (1834-1901), sous le nom d'Ecole de musique flamande (Antwerpen's Vlaamsche Muzikschool), en 1867, fut reconnue officiellement par l'Etat en 1898. A la mort du maître flamand, dont le souvenir est cultivé pieusement par les musiciens anversois, l'un des quarante professeurs de l'Ecole, Jan Blockx en prit la direction. Depuis la mort de ce dernier (1912), M. M. Wambach est à la tête de cet important établissement. Le Conservatoire n'a pas moins d'un millieur d'élèves, en effet; il est sous ce rapport, le plus important de la Belgique. Avec les classes élémentaires, sa population scolaire s'élève même à 1,400 environ. Le cours de déclamation lyrique est confié à l'illustre ténor wagnérien E. Van Dyck.

Le Vlaamsch Conservatorium est installé dans de vastes bâtiments qui servaient autrefois de couvent. Sa bibliothèque se divise en deux parties; l'une, consacrée à la musique pratique, comprend toutes les grandes collections modernes ou relativement modernes des grands maîtres, quelques éditions ou copies anciennes (telles que celle de la célèbre *Messe des Morts* de Gossec), et tout l'ancien fonds du Théâtre lyrique d'Anvers. Cette collection, analogue à celle des Archives communales de Bruxelles, se compose presque exclusivement de l'ancien répertoire de Paris. Elle est classée dans un ordre parfait. Un certain nombre des œuvres de cet ancien répertoire n'ont probablement jamais été gravées; d'autres ont pu être l'objet de remaniements consentis par les auteurs, ou effectués en leur présence: ce fonds, à ce point de vue, peut donc être intéressant à consulter par les historiens de la musique française à la fin du XVIIIe siècle et dans la première moitié du XIXe.

L'autre section de la bibliothèque est consacrée à la littérature musicale. Bien qu'embryonaire encore, elle contient presque tous les ouvrages modernes, et un certain nombre de volumes anciens. Parmi ces derniers, on remarque deux exemplaires de la célèbre *Musurgia universalis* d'Athanasius Kircher (1650), et un exemplaire du non moins célèbre *Dodecachordon* de Glarean (1547). Celui-ci a appartenu à Glarean lui-même, et porte de très nombreuses notes marginales et corrections autographes.

Cette section musicographique de la Bibliothèque du Vlaamsch Conservatorium a été formée en grande partie avec la bibliothèque de feu Edouard

Grégoir (1822-1890), auteur de nombreuses et «naïves compilations», selon l'expression de M. Edouard Closson, «picorant au hasard dans les précieux dossiers de l'excellent Félix Délhasse — dispersés Dieu sait où —».

Bibliothèque de la Ville.

La Bibliothèque principale de la ville d'Anvers (Hoofdbibliotheek der Stad Antwerpen, anciennement Stadsbibliotheek), située place Conscience, depuis 1883, remonte, par ses origines, au début du XVIIe siècle (1605). Après des vicissitudes diverses, et complètement sécularisée, elle fut ouverte pour la première fois au public, trois siècles plus tard, le 1er frimaire an XIV (22 novembre 1805). Ses collections se composent de plus de 100,000 volumes, brochures, cartes, etc. et se trouvent fort à l'étroit dans leurs salles actuelles. Les seuls catalogues en usage sont ceux rédigés par F. H. Mertens et P. Génard, de 1843 à 1873, et les *Listes des accroissements* (*Aanwinstlijsten*) publiées annuellement depuis 1879, en annexe au *Bulletin communal* (*Gemeenteblad*).

Le nouveau conservateur de cet important dépôt, M. Emmanuel de Bom, fort bien secondé par M. G. Buschmann, s'occupe avec sollicitude de ses collections et notamment d'en faire un nouvel inventaire conforme aux principes modernes. Il espère, en outre, obtenir le transfert plus ou moins prochain de la Bibliothèque municipale d'Anvers dans des locaux plus dignes d'elle et mieux appropriés aux multiples nécessités d'une ville de 400,000 habitants.

La musique est assez médiocrement représentée dans les anciens fonds. On relève, dans la classe H. (Arts et métiers), quelques ouvrages ayant surtout un intérêt local: les ouvrages de Grégoir, de Léon de Burbure, un *Opuscule apologétique sur les mérites des célèbres musiciens belges inventeurs ou régénérateurs de la musique aux 14e, 15e, et 16e siècles*, dédié à la 4e classe de l'Institut Royal des Pays-Bas, par P. J. Suremont (Anvers, 1823); des œuvres musicales de musiciens anversois: Daniel-Simon Eykens 1812-1891), Jean-Henri Simon (1783-1861), L. de Burbure (1812-1889), J.-B. Rongé (*Mélodies rhythmiques*), et de F. J. Jannsens (1801-1835).

Archives Communales de la Ville.

Installées, comme à Bruxelles, dans les combles de l'antique Hôtel-de-Ville (XVIe siècle), les Archives communales d'Anvers sont défendues avec un soin jaloux par leur conservateur actuel, M. F. J. Van den Branden. Leurs plus anciens fonds, comme leurs plus modernes, étant rédigés en langue flamande, se défendent d'ailleurs d'eux-mêmes contre les indiscrétions de l'étranger. Après une demande adressée aux Bourgmestre et Echevins de la Ville, il m'a été cependent permis, grâce à l'obligence de M. le Secrétaire général du Conseil, d'avoir communication d'un seul inventaire, celui des Archives modernes (XIXe siècle), qui indique surtout des documents rédigés en français.

Les anciennes partitions du Théâtre ayant été déposées à la Bibliothèque du Conservatoire (voir ci-dessus), les Archives communales ne conservent que des papiers administratifs de peu d'intérêt, en somme, au point de vue de l'histoire de la musique à Anvers. Les seuls cartons ou dossiers qui les concernent, portent les cotes suivantes:

Archives modernes. — Instruction publique (Conservatoire de musique) 323.
Compositeurs de musique, 374: quelques documents concernant Antoine Bessems

(1809-1868); Janssens (à propos des fêtes de 1860, célébrées en son honneur); Simon (1783-1861); Eykens (1812-1891); Ed. Grégoir (1822-1890).

Société Philharmonique, à partir de 1837, 376 et suivants.
Sociétés particulières, 382.
Théâtre des Variétés, 383-384.
Théâtre royal. Recettes et dépenses, de 1835 à 1888, 385-399.

Musée Plantin.

Le Musée Plantin-Moretus, qui n'est pas seulement une des curiosités les plus célèbres, à juste titre, d'Anvers et de toute la Belgique, offre, avec sa bibliothèque riche de 15,000 volumes imprimés, de 215 manuscrits et d'environ 6,000 estampes de la ville d'Anvers, un instrument de travail incomparable.

L'imprimerie plantinienne fut installée dans cette maison en 1576; la bibliothèque qui en dépendait, et que les Plantin-Moretus formèrent en réunissant aussi bien des manuscrits que des produits rares et parfaits de la typographie, est installée, depuis 1640, dans le même local. Elle comprend deux pièces du premier étage.

Acquis en 1876, par la Ville, le Musée fut ouvert le 19 août de l'année suivante. L'érudit Max Rooses le conserve depuis cette époque. Les accroissements s'obtiennent par des achats et des dons. Un fonds de dotation, se montant à 50,000 fr., a été réuni en 1905 pour faire des achats dans des circonstances exceptionnelles, au profit de la Bibliothèque communale et de celle du Musée Plantin.

Les collections se rapportent principalement à la théologie, à la jurisprudence, aux classiques grecs et latins, à l'histoire, à la bibliographie, à l'histoire des beaux-arts.

Cette dernière division ne contient pas un grand nombre d'ouvrages relatifs à la musique; mais on y remarque d'admirables impressions musicales, entre autres les ouvrages suivants:

Bartholinus. *De Tibiis veterum* (Amsterdam, 1679);

David, *Souter Liedekens* (1552);

Chansons d'Andre Pevernage A 6, 7, et hvict parties (*Sexta pars*). En Anvers, De l'Imprimerie de Pierre Phalese. 1607.

(Dans le même volume): *Il Trionfo di Dori Descrito da diversi Exposti in Musica, de altretanti Autori. A sei voci. Sesto.* In Anversa. Appresso Pietro Phaleso. M.D.CI. (Ce recueil de 29 pages de musique imprimée, et dont toutes les pièces se terminent par les mots: «la bella Dori», réunit les noms de Alessandro Striggio, G. Gabrieli, G. Palestrina, G. G. Gastoldi, L. Marenzio, L. Balbi, C. Vecchi, Fil. da Monte, etc. La table, p. 30, indique également le nom des auteurs des poèmes mis en musique).

And. Papii Gandensis. *De Consonantibus sev pro Diatesseron Libri Duo.* Antverpiæ. Ex officina Christophori Plantini. Architypographi Regii. M. D. LXXXI 208 pages de texte avec figures, suivies d'un *Pater peccavi* à trois voix (8 pages), pour superius, tenor et bassus; et de *Susanne un jour* (4 pages), pour tenor et basse.

A. 1685. *Cantiones natalitiæ* I. II. III. IV. et V. *tam vocum quam instrumentis accommodatæ.* Avthore Joanne Florentino à Kempis. Parochialis Ecclesiæ S. Mariæ Virginis Bruxellis Organista. (Bassvs cont.) Antverpiæ, Apud Hæredes Patri Phalesii Typographi Musices ad insigne Davidis Regis. M. D. C. LXII (une gravure au verso du titre, représente l'adoration des Bergers. 21 pages, comprenant 22 morceaux de musique).

Compendium musicum de H. Faber (édit. de 1691);
Balletten, de Gastoldi (Phalese, 1649);
Mart. Gerbertus, *De et contra Musica sacra*, typis Jan Blasianiis, 1774;
Em. Rodriguez, *Epigrammata* (1645);
Athanasius Kircherus, *Musurgia universalis* (Romæ, Corbeletti, 1650, 1re édition);
Ben. van Heeften, *Den Lusthof der Christelycke Leeringhe*, beplant met gheestelycke Liedekens (Anvers, Verdunen, 1622).

233. *Cantique sur la Comedie de la Reine Esther*, joué par la Iouuencelle de Pierre Goossens. Me de l'Ecole nommée *Diligence* à Anuers, en la Rue dicte Langhenieustraat, le 10. de Juin 1584 (une feuille volante). Morceau à 4 voix, sur trois portées. Paroles françaises.

Ms. 53: Chansons et refrains en flamand (XVe—XVIe siècles).

Sociétés Musicales.

Anvers a été, de tous temps, un centre musical important. Ce fut probablement pour cette raison que Pierre Phalèse le fils transporta, en 1579, l'officine paternelle, créée en 1545, à Louvain, de cette ville sur les bords de l'Escaut. Sans doute, une grande partie des éditions musicales de Phalèse et Bellère (son associé depuis 1572) étaient-elles exportées, soit en Hollande, soit en Angleterre, en France ou en Allemagne, peut-être même en Italie, donnant à cette firme une réputation universelle. Mais, une ville qui, vers 1570, comptait, dit-on, 125,000 habitants, devait avoir une civilisation où la musique, trouvait, comme dans toutes les grandes villes, un aliment propice à son développement. Van der Straeten s'est fait jadis l'historien un peu désordonné de la vie musicale à cette époque et aux siècles suivants, dans ses huit volumes sur *la Musique dans les Pays-Bas* (1857-1888). Grégoir a effleuré la question dans une *Notice historique* parue en 1869, sur les Ecoles de musique d'Anvers depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, et, peu après lui, à l'occasion du cinquantenaire de la fondation de la Société royale d'Harmonie, P. Génard a conté les origines de cette institution, qui vit encore aujourd'hui. Il nous suffira d'indiquer ces sources et d'en donner les résultats généraux.

La plus ancienne société dont fasse mention Grégoir, est un *Concert bourgeois*, formé, peut-être à l'imitation du Concert spirituel de Paris, vers le milieu du XVIIIe siècle. Cinquante ans plus tard, en 1800, Anvers posséda une *Société des Amateurs de musique*, qui se réunissait dans le bâtiment dit de la Sodalité des Jésuites, le même où est installée aujourd'hui la bibliothèque de la Ville, plaine des Jésuites (aujourd'hui place Conscience). Le violiniste Guislain en était le chef d'orchestre. Il mourut en 1813. L'année suivante, se fondait, sous la direction de Printz (mort en 1846), la Société de la Grande Harmonie Sainte-Cécile. Cette fondation suivait de près la fin de la domination française, qui, paraît-il, n'avait pas été favorable à la musique; la société du Concert des ci-devant Bourgois, ou de la Bourse, entravée dans ses manifestations par les commissaires Bruslé et Dargonne, avait dû arrêter ses séances, au dire de Génard, le 10 pluviôse an VI, 29 janvier 1798.

La Grande Harmonie, devenue Harmonie royale, fut dirigée par Printz jusqu'en 1826, puis par Valentin Bender, auquel succéda son frère Jacob. Janssens en fut un moment le chef. Le répertoire de cette société comprenait assez peu de musique symphonique digne de ce nom. On y jouait surtout, au milieu de siècle dernier, des fragments, ou des fantaisies sur les

opéras en vogue. Il faut citer cependant en 1856, deux auditions qui indiquent une certaine curiosité de musique moderne: le 5 mars 1856, l'orchestre dont *le Carnaval romain*, «ouverture caractéristique», de Berlioz, et le 14 juin, en présence du roi, l'ouverture de *Tannhæuser*, de Wagner.

L'Harmonie royale célébra son cinquantenaire, le 24 août 1854; à cette cette occasion, elle inaugura une nouvelle salle de concerts.

Parmi les autres groupements anversois anciens, citons encore la Société odéontique (1826-1830), la Société d'Apollon, créée en 1827; la Société d'Amphion (1829), etc., etc. La première chorale date de 1837, de même que l'Orphéon.

En 1842, fut créée une première Ecole de musique, réorganisée en 1867; transformée, comme il a été dit plus haut, en Conservatoire, sur l'initiative de Peter Benoit. Lors de sa réorganisation, en 1867, l'Ecole de musique reçut une triple subvention: de l'Etat (4,000 fr.), de la province (2,000) et de la Ville (15,000). En 1869, son budget était de 21,000 fr.

En 1848, fut fondée une Association royale des Sociétés lyriques anversoises.

Théâtres Lyriques.

Anvers possède actuellement deux grandes scènes lyriques.

Le Théâtre Royal, qui joue l'opéra et l'opéra-comique, quatre fois par semaine, a été construit en 1863, et restauré en 1863. Son répertoire est analogue à celui des grandes scènes françaises. La partie ancienne de ce répertoire a été déposée dans la Bibliothèque du Conservatoire (voir ci-dessus); les partitions modernes, au nombre de plus de 150, dont M. Ad. Coryn, directeur, a bien voulu me communiquer la liste détaillée, restent au théâtre. Pour les œuvres contemporaines, que les éditeurs ne concèdent qu'à titre de prêt, suivant une coutume à peu près générale aujourd'hui, les partitions sont renvoyées à ces derniers dès qu'elles cessent d'être utilisées.

Le Théâtre lyrique flamand, construit ces dernières années (de 1904 à 1907, par Al. van Mechelen), s'alimente à peu près au même répertoire que le Lyrique français, mais avec une prédilection pour les œuvres de compositeurs flamands et les traductions du répertoire allemand.

* * *

Liège (175,000 habitants).

«Depuis les origines de l'art musical occidental, a écrit M. E. Closson, les provinces composant la Wallonie belge actuelle n'ont cessé de collaborer à son évolution par une succession ininterrompue de théoriciens, de compositeurs et d'instrumentistes, dont quelques-uns sont illustres. Ce sont deux Hennuyers, Gilles Binchois et Guillaume Dufay, de Chimay (XVme siècle), que l'on considère comme les fondateurs de cette merveilleuse école néerlandaise qui, durant près de deux siècles, devait révolutionner et dominer le monde musical, enseigner l'Italie et installer ses représentants dans toutes les cours et toutes les maîtrises du monde civilisé. C'est un Hennuyer encore, Josquin Després, «le prince des musiciens», comme le dénommèrent ses contemporains, qui marque l'apogée de la même école. Et un peu plus tard, le premier représentant dans les pays septentrionaux de la réaction contre le contrepoint vocal poussé à l'extrême, l'émule de Palestrina, c'est le Montois Lassus (Roland de Lattre), dont le génie fécond s'affirme dans plus de 2,000 compositions de tous genres.

«Cela sans parler des théoriciens, Hucbald de Saint-Amand, le réglementateur de l'organum (IXme siècle), Francon de Cologne, qui passe presque tout sa vie à Liége, et Tinctoris, de Poperinghe, ni des autres grands maîtres présumés de même race que Lassus et Després, comme Busnois et Pierre de La Rue; tandis que quantité de chantres, d'instrumentistes et de facteur wallons vont au loin exercer leur art, que les maîtrises de Tournai et de Soignies fournissent de niños et de voix d'hommes la chapelle des rois d'Espagne» [1]).

Liége, qui est sur les bords de Meuse, pour la Wallonie, ce qu'est Anvers pour les Flandres, dans le bassin de l'Escaut, a vu naître, plus près de nous, au cours des trois derniers siècles, Henry Dumont, au temps de Louis XIII et de Louis XIV, la dynastie des Hamal, Grétry enfin, au XVIIIe siècle, et César Franck, notre contemporain.

Conservatoire.

Liége possède, avec Bruxelles, l'un des deux Conservatoires les plus anciens de Belgique. Henri Hamal (1744-1820) avait eu le premier l'idée, sous la Révolution, de fonder dans sa ville natale une Ecole de musique (1796). Il en démontra l'utilité dans une lettre qu'il adressa au ministre de l'Intérieur à Paris, le 27 décembre 1797. Quelques jours plus tard, le 9 janvier, il en perlait même à Grétry. Mais ce projet en resta là, et ce ne fut que sous le régime hollandais, en 1826, que Guillaume 1er, roi des Pays-Bas fonda l'Ecole royale de musique, qui ouvrit bientôt ses portes (23 avril 1827).

Les directeurs du Conservatoire de Liége ont été, depuis cette époque; Daussoigne-Méhul (1827-1862). Etienne Soubre (1862-1872), Théodore Radoux (1872-1911) et M. Sylvain Dupuis, en fonctions depuis deux ans.

Cet établissement compte 63 professeurs et environ 700 élèves (720 en 1911-1912). L'enseignement est gratuit; les élèves paient seulement un droit d'inscription de cinq francs par an, que le directeur actuel souhaite d'ailleurs voir supprimer.

Musée Grétry.

Le Conservatoire de Liége possède deux collections importantes, indépendamment de la bibliothèque musicale, très complète, servant à l'enseignement et aux concerts: le Musée Grétry et la Collection Terry.

Le Musée Grétry, dont le premier noyau fut formé par Théodore Radoux, a été donné par l'ancien directeur du Conservatoire à condition qu'il reste déposé dans cet établissement. Le Conseil communal a accepté ce don le 7 juin 1892. Un Catalogue de ce Musée consacré à la mémoire de l'illustre compositeur liégeois dont le centenaire a été célébré l'an dernier, a été dressé en 1895. Il comprenait alors 198 numéros, divisés en dix séries:

I. Portraits (dessins, gravures, lithographies, miniatures, médaillons, médailles, bustes); II. Souvenirs; III. Partitions d'orchestre, Œuvres complètes (édition moderne, 29 volumes parus); morceaux de musique détachés; IV. Livrets; V. Œuvres littéraires de Grétry (imprimés et manuscrits inédits ou publiés); VI. Lettres de Grétry; VII. Procès relatif à la possession du cœur de Grétry par la Ville de Liége; VIII. Erection de la statue de Grétry (Liége, 1842); IX. Livres, brochures, journaux concernant Grétry et ses œuvres; X. Divers.

---

1) E. Closson, *Le Sentiment Wallon en Musique* (*Wallonia*, octobre 1905).

Depuis l'époque où fut rédigé ce catalogue, le nombre des documents ou objets divers le composant s'est accru peut-être de moitié. Une nouvelle édition en a été faite en 1913, donnant l'état actuel de la collection; celle-ci s'est surtout augmentée d'écrits autographes émanant de Grétry (lettres, manuscrits des *Réflexions d'un solitaire*, etc.); plusieurs d'entre eux sont encore inédits [1]).

Le Fonds Terry.

En 1882 mourait, à Liége, à l'âge de soixante-huit ans, un citoyen de cette ville, à la fois chanteur, professeur, compositeur, et surtout lettré, polyglotte, érudit et fureteur: Léonard Terry. Terry, qui collectionnait sans beaucoup de méthode tout ce qui pouvait se rapporter à l'histoire ancienne de sa province, surtout au point de vue artistique, n'écrivait guère que des articles pour la grande *Biographie nationale* de Belgique. Comme le bon abbé Trublet de Voltaire, «il compilait, compilait, compilait». Tant et si bien que dans les collections qu'il a laissées, on estime à environ 25,000 le nombre des pages couvertes de son écriture!

A sa mort, Terry ayant légué ses livres et papiers à sa ville natale, de longs pourparlers eurent lieu pour savoir si Université ou le Conservatoire serait dépositaire de ces richesses réelles. On opina pour la solution la moins bonne, en attribuant le «fonds Terry» à ce dernier établissement. Entassés dans une étroite pièce du rez-de-chaussée du Conservatoire, les 7,000 volumes imprimés, les 2,000 œuvres musicales et les quinze fardes de manuscrits de Terry sont pour ainsi dire inutilisable depuis trente ans. En vain, le Dr. Dwelshauvers en avait-il signalé l'importance au Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique (tenu à Liége, en 1909), et demandé l'accès aux travailleurs. Depuis, l'éminent musicographe a été un peu plus heureux, grâce à l'intervention du Dr. Jorissenne, président de la Société de Musicologie de Liége. Les quelques fragments publiés par MM. Jorissenne et Dwelshauvers, bien que d'un intérêt local, font souhaiter vivement que le «fonds Terry» devienne bientôt public.

Il le sera dans un délai assez rapproché. En ce moment même, on termine, dans un ancien bâtiment formant une partie du Conservatoire, l'aménagement de trois étages de salles qui serviront à installer largement la bibliothèque, désormais publique. Un quatrième étage sera réservé pour les archives administratives de l'établissement. Cette création — car c'en est une — est surtout l'œuvre de M. Sylvain Dupuis qui, dès son entrée en fonctions, s'est préoccupé de combler une lacune regrettable dans une Ecole aussi importante que l'est le Conservatoire royal de Liége.

Concerts.

L'enseignement de cette Ecole est complété par l'institution des concerts. Ceux-ci ont lieu dans une grande salle des fêtes, construite en 1878, et pouvant contenir environ quinze cents personnes et 300 exécutants (chœurs et orchestre). Chaque hiver sont donnés quatre concerts, le samedi soir, indépendamment des exercices d'élèves et du concert de la distribution des prix (qui a lieu en décembre). Parfois avec le concours de solistes étrangers, on

---

1) A la suite de l'installation récente du Musée Grétry, dans la «Maison de Grétry», un nouveau catalogue a été rédigé, avec préface de M. Fierens-Gevaert; il comprend plus de 500 numéros.

y exécute de grandes œuvres chorales et orchestres, telles que la *Missa solemnis* de Beethoven ou la *Messe* en *si* de Bach, etc. Ici comme à Bruxelles, la direction des concerts est une des prérogatives du directeur. — M. Sylvain Dupuis, Liégeois d'origine, après avoir été professeur au Conservatoire qu'il dirige aujourd'hui et avoir donné pendant dix ans quarante concerts dans cette même salle, fut appelé à la direction de l'orchestre de la Monnaie de Bruxelles. La mort de Th. Radoux l'a fait revenir à Liége où sa présence ne peut qu'être de bon augure pour la direction du Conservatoire qui vient de lui être confiée.

Bibliothèque de l'Université.

Créée en 1817, augmentée en 1822, par un don important de Guillaume 1er, la Bibliothèque de l'Université de Liége s'est considérablement accrue depuis 1860, grâce aux sacrifices que lui a consentis la Ville. L'ensemble des collections comprend environ 290,000 volumes et brochures, 490 incunables, 1540 manuscrits. Les estampes dépassent 15,000. Il y a 700 périodiques en cours. Le crédit annuel alloué par l'Etat pour les acquisitions est de 23,345 fr.

Rédigé par Fiess et Grandjean (1875 et 1885), le Catalogue des manuscrits a été complété par M. Brassine, bibliothécaire, auquel on doit encore l'important Catalogue des manuscrits légués par le baron Adrien Wittert (1910).

La musique y est très rarement représentée. Citons les quelques volumes imprimés (anciens) ou manuscrits qui se trouvent à l'Université de Liége:

Imprimés: Gaffori, *Practica Musica utriusque cantus.* M. D. II.

Minervalis Johannis Guidonii Castilatuni in quibus scientiae praeconium atque ignorantiae socordia, considerantur. Artium liberalium in musicen disceptatio lapida appingitur: et *etiam juventuti ad virtutem calcar proponitur. Cum privil. Caes. majest. Trajecti ad Mosam* (Maastricht) *Jacobus Bathenius excudebat. Anno 1554.*

Ce volume in -4°, relié en maroquin et doré sur tranche (don du baron de Wittert) est un exemplaire unique de l'ouvrage de Jean Guyot.

Quelques œuvres de musique du XVIIIe siècle: parties de violon de Concertos de Giordani (op. XIV et XXIII), Schroeter (op. III), de trios de Felice Giardini (op. XX), de Venanzio Rauzzini (op. VI), de J.-C. (?) Bach (op. XIII).

Manuscrits: Collection Wittert, ms. 9, Missel incomplet du XVe siècle, musique notée. Ms. 112, (16) Chansons françaises et flamandes (XVIIe siècle). La musique est notée pour chaque morceau.

Catalogue de 1875, ms. 888, Compositions pour orgue de différents auteurs. Daté, à la fin, de 1617, ce volume contient des *Phantasies* de Andrea Gabrieli, J.-P. Sweelingk (*sic*), Claude Merulo, Gérard Soroux, Petro Philippi, et Wilhelmo Brouno, 75 pages.

Bibliothèque populaire centrale.

Créée le 26 avril 1861, ouverte au public le 9 fevrier 1862, la Bibliothèque populaire centrale de Liége se rattache à l'ancien dépôt municipal fondé en 1724, par le magistrat de la Cité, confisquée en 1794, et dont les livres furent envoyés à Paris. Une nouvelle bibliothèque municipale fut créée en 1803, puis versée à l'Université lors de sa fondation (1818). Il y avait alors 7,000 volumes. En 1907, la Ville a construit un local spécial le premier de ce genre en Belgique ayant la destination d'un dépôt de livres. Elle a repris à l'Université une partie des ouvrages qui lui appartenaient, constituant ainsi un riche fonds d'ouvrages liégeois.

Le fonds populaire de la Bibliothèque comprend environ 31,000 volumes. Les collections Capitaine réunissent 10,879 imprimés, 226 manuscrits, 218 autographes.

La collection Alexandre Dupont comprend 4,937 ouvrages relatifs au théâtre et à l'art dramatique.

La collection des anciennes partitions du Théâtre royal se compose de 165 par numéros. En outre, 241 cahiers, la plupart manuscrits, concernent des comédies, vaudevilles, mélodrames, la plupart sans nom d'auteur. Une trentaine de parties provenant de l'Harmonie Grétry forment avec cette collection un ensemble de 279 numéros.

Cette double collection provenant du Théâtre ainsi que la liste de 65 ouvrages de répertoire courant, a fait l'objet d'un catalogue imprimé en 1912.

Théâtre royal.

Le Théâtre royal, qui donne quatre fois par semaine des représentations lyriques (d'octobre à mars), a été construit sur le modèle de l'Odéon de Paris (1818-1822; restauré en 1861). Devant sa façade s'élève la statue en bronze de Grétry, par Guillaume Geefs (1842).

Le répertoire d'opéra et d'opéra-comique est sensiblement le même que celui des scènes parisiennes; il conserve encore des pièces qui ont depuis longtemps disparu, — à tort ou à raison, — de celui de Paris.

* * *

Gand (166,000 habitants).

Gand est une des villes les plus importantes dans l'histoire de la Belgique. Au point de vue linguistique, cette ville très commerçant et très industrielle, occupe une situation assez singulière. Située, comme Anvers, en plein pays flamand, la culture française y est néanmoins presque prépondérante et tend à s'y affirmer de plus en plus. Aussi, tandis que, au Conservatoire d'Anvers, le français est rigoureusement proscrit, même de l'enseignement du chant, à Gand, les cours se font alternativement dans les deux langues, et l'enseignement individuel est donné dans l'une ou l'autre langue, selon l'éducation de l'élève et le désir des parents.

Conservatoire royal.

Le Conservatoire royal a été fondé en 1835, comme Ecole communale de musique; sous la direction d'Adolphe Samuel (1871-1898, l'initiateur des concerts populaires en Belgique), il est devenu établissement de l'Etat, en 1879. Le personnel enseignant compremd 25 professeurs, 15 professeurs-adjoints et 9 répétiteurs. Tous les instruments, sauf la harpe, y font l'objet d'une classe. Les élèves sont au nombre de 600. Des locaux vastes et confortables ont été aménagés, à l'usage du Conservatoire, dans une ancienne demeure seigneuriale (rue Haut-Port, 56), qui est un des monuments caractéristiques d'une ville très riche en souvenirs architecturaux du moyen âge et de la Renaissance.

La Bibliothèque de cet établissement est relativement nombreuse (8,000 volumes); mais elle a été organisée surtout au point de vue de l'enseignement pratique. Elle contient cependant de nombreux ouvrages d'histoire et d'esthétique musicales, et quelques manuscrits. Ces derniers sont exclusivement

modernes et comprennent des œuvres de musiciens gantois du XIXe siècle: Adolphe Samuel et Hendrik Waelput (né en 1845 à Gand, prix de Rome en 1866, directeur du Conservatoire de Bruges en 1869-71; chef d'orchestre à Gand en 1875, professeur au Conservatoire d'Anvers, mort à Gand en 1885).

Le directeur actuel du Conservatoire, successeur de Samuel, est M. Emile Mathieu, né à Lille, de parents belges, le 18 octobre 1844, second prix de Rome (en 1869 et 1871), ancien directeur de l'Ecole de musique de Louvain (1881-98).

Bibliothèque.

La Bibliothèque de l'Université et de la Ville, dont l'origine remonte à 1797, fut installée à cette époque dans dans l'ancienne abbaye de Baudeloo (fossé d'Othon, 2), où elle est encore. Le premier fonds, réuni par C. Van Hulthem, fut formé avec un certain nombre de bibliothèques d'ordres religieux. Le gouvernement français le céda à la Ville le 3 prairial an XII. L'Université ayant été établie en 1815-17, par le roi Guillaume Ier, la Ville lui donna la jouissance de sa Bibliothèque.

Celle-ci comprend actuellement environ 450,000 volumes, et 2,000 manuscrits. Le bibliothécaire en chef honoraire est M. R. Van den Berghe; le bibliothécaire en chef M. W. de Vreese, les deux bibliothécaires adjoints MM. Paul Bergmans, chargé de cours à l'Université, et M. L. Coffin. Le budget annuel est de 25,000 fr. depuis 1897 (il n'était que de 18,000 en 1887).

Les locaux actuels de la Bibliothèque, tout en étant très vastes, sont assez mal disposés. Les collections commencent à y être à l'étroit, et le nouveau bibliothécaire se propose de les rendre plus accessibles à tous les points de vue, tant en ce qui concerne le classement intérieur qu'au point de vue des catalogues, qui laissent beaucoup à désirer.

Bien qu'elle ne possède pas de section spéciale à la musique, la Bibliothèque universitaire et municipale de Gand conserve un certain nombre de raretés musicales du XVIe au XVIIIe siècles.

Dans une vaste salle d'exposition, qui ne fut pas une des moindres curiosités des visiteurs de l'Exposition de Gand, on remarque, entre autres:

Monteverde, *Lamento d'Ariane. Et con due lettere amorose in genere Rappresentativo.* Venetia, Gardano, 1823, in-4⁰ obl.;

Il terzo Libro della Musica, a Cinque Voci Fatta Spirituale. Con la Partitura, Milano, Tradati, 1609 (même format).

Il Quinto Libro de Madrigali a Cinque Voci. Anversa, Phalesio, 1615, id.

Il terzo Libro, id. ibid.

Il Quarto Libro, id. ibid.

Roland de Lassus. *Madrigali A Quattro, Cinque e Sei Voci. Novamento Composti.* Noribergae, Gerlachio, 1587 (même format);

La Fleur des Chansons A Quatre, Cinq, Six et Huit Parties. Anvers, Phalese, 1604 (même format).

André Pevernage. *Chansons A Six, Sept et Huit Parties.* Anvers, Phalese, 1607 (même format). (Cf. ci-dessus, Anvers, Musée Plantin);

Chansons Tant Spirituelles que Profane A Cinq Parties, Nouvellement recueillis et deduites en un Livre. Anvers, Phalese, 1606 (même format);

Harmonica Celesti Di Diversi Excellentissimi Musici, A IIII. V. VI. VII. et VIII.

Voci. Nuovamente Raccolta. Anversa, Phalesio et Bellero. 1593 (même format). — Le même, édition de 1589.

Petrus Phalesius. *Musica Divina Di XIX. Autori Illustri A IIII. V. VI. E VII. Voci. Nuova ente Raccolta.* Anversa, Phalesio & Bellero, 1591 (même format);

Paradiso Musicale Di Madrigali E Canzoni A Cinque Voci, Di Diversi Eccellentissimi Autori. Anversa, 1696 (même format).

Pierre Philippi ou Philippus. *Cantiones Sacrae. Octonis Vocibus, Cum Basso Continuo ad Organum.* Anverpiae, Phalesius, 1625 (même format).

Melodia Olympica di Diversi Eccellentissimi Musici A IIII. V. VI. E IIII. Voci, Nuovamente Raccolta. Anversa, Phalesio, 1591 (même format). — Le même, edition de 1594.

Il Primo Libro de Madrigali a Sei Voci. Anversa, Phalesio, 1596 (m. f.).

Madrigali A Otto Voci, Nuovamente Composti & dati in luce. Anversa, Phalesio, 1598 (même format).

Jan Fruytiers. *Ecclesiasticus: Nu eerstmael deurdeelt ende ghestelt in Liedekens. Meet eene Tafel inhoudende d'beghinsel van elck Liedt.* Antwerpen, 1565, by W. Silvius, in-f° oblong.

Ballard, *Les Menuets chantants sur tous les tons, notez pour les instruments.* Paris, 1725.

Giovanni Croce, *Triaca musicale.* Venezia, Vincenti, 1616 (4° oblong).

Gio. Battista Porta. *Basso Continuo della Madrigali A Cinque Voci in Laude di S. Carlo.* Venetia, Magni, 1616, in-4° oblong.

Adrianus Valerius, *Neder-landtsche Gedenck-Clanck . . . de Liedekens gesteld op Musyck-noten, ende elck op een verscheyden Voys.* Haerlem, Erfgenaemen Van den Autheur, 1616 (in-4° oblong).

Missale (XIe siècle), notation neumatique (Ms. 315).

Antiphonaire de l'abbaye Saint-Bavon. Gand, 1371, in-folio. Manuscrit de Baudeloo.

Flores Musicae artis, par Hugonem, sacerdotem Reutlingensen.; suivi de: *Ars discantus & argumenta musicae* per magistrum Joan de Muris; Guido, *super regulas musicae artis; De diversis monocordis, tetracordis* . . . (description de la lyre, du psalterion, de la viole etc., avec figures); *Tractatus de laude et utilitate musice* . . . per . . . Egidium Calerii. Autres traités de Tinctoris, Denys Kervis de Ryckel, Guy d'Arezzo (Ms. 421, de 206 fol.). Ces quatre derniers traités (fol. 161-206) ont été copiés par Anthoine de Saint-Martin Akkerghem, le 1. avril 1504.

Dissertatio philosophica de Sono (Leyde, 1717 ?). Ms. 422.

C'est dans la Bibliothèque de l'Université et de la Ville qu'est conservée la bibliothèque du Grand-Théâtre, comprenant 243 partitions d'opéras, opéras-comiques, etc.; 446 textes et livrets d'opéra; 344 partitions de ballets et danses diverses, au total, 1033 numéros.

Un cours facultatif d'Histoire de la Musique (1 h. 1/2 par semaine) a été institué en 1912, à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université. Le titulaire est M. Paul Bergmans, premier sous-bibliothécaire et critique musical dont les travaux de biographie musicale font autorité. Le cours de 1912-1913 a été consacré aux origines du Langage musical, depuis l'antiquité jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Il est suivi par quinze élèves.

Théâtre lyrique.

La ville de Gand possède plusieurs théâtres dont les principaux sont: le Grand Théâtre, consacré aux œuvres françaises (opéra, opéra-comique, opérette); et qui donne quatre représentations par semaine, d'octobre à avril; et le Théâtre néerlandais, consacré à la comédie et à l'opérette en flamand (trois représentations).

Congrès de l'art dans les Flandres.

Le Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique (dont les XXIe et XXIIe session ont eu lieu à Liége et à Malines, en 1909 et 1911) s'est tenu à Gand, au mois d'août 1913, à l'occasion de l'Exposition universelle et internationale. La sous-section de musicologie, dont le bureau était composé de MM. Paul Bergmans, président, et Dorsan Van Reysschoot, professeur au Conservatoire y a discuté les communications suivantes:

1. Die Musik in den Niederlanden und Belgien und die Denkmäler der Tonkunst in Österreich, par le Dr. Guido Adler (Vienne).

2. Niederländische Komponisten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Deutschland (Mlle Arnheim, Berlin).

3. Dragon de Saint-Winnoc, Roduphe et quelques autres compositeurs d'offices liturgiques des XIe et XIIe siècles (l'abbé P. Bayart, Roubaix).

4) De l'utilité d'une entente entre tous les groupements d'art et d'archéologie ayant pour but de dresser un inventaire complet de l'Iconographie musicale en Belgique et en France (J. Ecorcheville, Paris).

5. La Musique de clavier: orgue et clavecin, aux Pays-Bas avant le XIX. siècle (avec audition), par MM. R. Lyr et Ch. Delgouffre (Bruxelles).

6. De Melodie in de XII. en XIV. eeuw, met voorbeelden van oude onuitgegevene Kempische liederen en dansen, par M. Th. Peeters (Ryckevorsel).

7. Sujet à déterminer, par M. le Dr F. Scheurleer (La Haye).

8. I. Les Tuerlinckx, facteurs d'instruments de musique à Malines au XVIII. et XIX. siècles. D'après des documents inédits et les comptes de cette firme; II. Deux contrats de facteurs d'orgues belges inconnus jusqu'ici (XVII. et XVIII. siècles); III. Quelques documents inédits concernant la musique dans un village flamand. Notes extraites des Archives communales de Calcken (Flandre orientale), par M. R. Van Aerde (Malines).

9. Essai de reconstitution de ma biographie de Guillaume Dufay, par M. Van den Borren (Bruxelles).

10. Les origines de la musique do clavier dans les Pays-Bas, par le même.

11. La monomélie et la polyphonie dans la musique instrumentale de la seconde moitié du XVI. siècle. Quelle était, à cette époque, la part faite par les compositeurs, à la polyphonie, d'une part, et dans quelle mesure se manifestaient, d'autre part, les tendances vers le *Stilo rappresentativo*? — Etude critique d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Liége intitulé *Lib. Fratrum Cruciferorum Leodiensium*, par M. Dorsan Van Reysschoot (Gand).

* * *

Malines (60,000 habitants).

La ville de Malines, résidence de l'archevêque primat, a, de tout temps, été un centre musical assez important. Ses maîtrises de Saint-Rombaud, de Notre-Dame au-delà de la Dyle, de la chapelle de Marguerite d'Autriche comptaient parmi les plus importantes de Belgique. Au XVIIIe siècle, une société d'amateurs instrumentistes s'y fonda, sous le patronage de Sainte-Cécile: elle vécut de 1704 à 1773. Son répertoire comprenait des œuvres, italiennes en majorité, de: Thomas Albinoni, Antoine Baldacini, Antonio Caldara, Archangelo Corelli, Lully, Antoine, Marini, Michel Masciti, Jules et Louis Tagliotti, Torri, Torelli; des œuvres de compositeurs allemands: Godefroi Fouger, Graff, Pepusch, Petz et Walter; du Suisse Albicastro et de l'Anglais Purcell. Les musiciens nationaux y figurent aussi en grand nombre, tels que: Cocx (d'Anvers), Alphonse d'Eve, de Courtrai, etc. On y entendait parfois des virtuoses étrangers, tels que Le Beau, Turlet, Blandi, Cifolelli, etc.

Ecole de Musique.

Au XIXe siècle, fut fondée l'Ecole communale de musique, en 1842, qui dispense actuellement l'enseignement musical à plus de 600 élèves; sous la direction de M. Cyrille Verelst, elle donne quatre concerts par an.

Institut Lemmens.

L'Institut Lemmens, école interdiocésaine de musique religieuse placée directement sous l'autorité épiscopale, fut fondé en 1879 par Lemmens. Après la mort de Lemmens, en 1882, Edgar Tinel en prit la direction, qu'il conserva jusqu'en 1908, époque à laquelle il fut appelé à la même fonction au Conservatoire de Bruxelles. Tinel a eu pour successeur M. Aloys Desmet. Les 70 élèves qui suivent les cours de cet établissement de musique religieuse y apprennent la théorie musicale, le chant grégorien, le piano, l'orgue, etc.

Bibliothèque et Archives.

La Bibliothèque et les Archives communales de Malines (dont les plus anciennes chartes remontant au XIIIe siècle) sont installées dans un édifice gothique des XIIIe & XIVe siècles, le Schepenhuys ou Vieux-Palais, ancienne maison échevinale qui fut occupée par le Grand Conseil de 1474 à 1618.

La Bibliothèque, qui possède environ 7,500 volumes, n'a qu'un maigre budget de 2,200 fr. par an. Elle n'est ouverte que les dimanche, lundi et jeudi matin.

Les seules curiosités de cette Bibliothèque sont les Œuvres de Rembert Dodoens, célèbre médecin et botaniste malinois; la première édition de la *Flandria illustrata*, provenant de la Bibliothèque du Grand Conseil, et le *Graduel* dit de Marguerite d'Autriche (Boek van Margaretha van Oostenrijk, Moei van Keizer Karel V, Landvoogdes der Nederlanden, Beschermester van Kunsten en Letteren (1480-1530). Ce manuscrit, donné par l'empereur Maximilien à sa fille Marguerite d'Autriche, contient sept messes mises en musique probablement par Pierre de La Rue, sur parchemin. Le nom du compositeur se lit en tête de la dernière de ces messes. Les très riches miniatures qui ornent cet in-folio de 112 feuilles dorées sur tranches représentent: une prestation de serment devant l'empereur; la Résurrection, la Nativité de la Vierge, et l'Annonciation. Des lettres ornées, des arabesques, qui semblent démontrer que ces enluminures furent l'œuvre de plusieurs artistes, achèvent l'ornementation de ce manuscrit. Daté approximativement des années 1507-1511, il ne peut être attribué, comme l'a fait le précédent bibliothécaire de Malines, Victor Hermans, à Albert Dürer, mais bien plus simplement à un artiste flamand. La copie de la musique a été faite par Pierre Alamire. Une dernière page, porte, en marge, sur une banderole entourant une colonette, le mot SCOON; c'est peut-être le nom de l'auteur, encore inconnu, de ce très remarquable manuscrit, oublié, au cours des vicissitudes politiques que subit la ville de Malines, dans un coin de l'antique Schepenhuys, qui le conserve précieusement.

Congrès de 1911.

Au mois d'oût 1911, s'est tenu à Malines le XXIIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique.

Ignorée pendant longtemps, en Belgique comme ailleurs, des sociétés archéologiques, la musique a pris place, depuis quelques années, parmi les matières dont s'occupe la Fédération belge. Après le Congrès de Liége, celui de Malines a donc eu à connaître de différents points d'archéologie musicale.

M. Theophiel Peeters y a apporté des Vieilles Chansons et danses de la Campine; M. Van Dorselaar, qui a étudié les anciennes institutions musicales malinoises et a bien voulu nous faire par de ses érudits travaux, a prouvé que l'organiste Frescobaldi, contrairement à l'assertion de Fétis, n'avait jamais passé par cette ville; que le célèbre Dussek, y avait donné un concert de clavecin en 1779; et que les premiers carillons, orgueil des Flandres, remonteraient au XIVe siècle, mais n'auraient acquis un caractère vraiement musical qu'au XVIe. M. G. Caullet a démontré que Philippe de Monte est né non pas à Mons, maie à Malines; M. P. Bergmans a fait une communication sur le maître de vièle Simon (1313); M. Ch. Van den Borren a étudié l'esthétique expressive de Guillaume Dufay; M. Raymond Van Aerde, les Ménestrels communaux et joueurs d'instruments divers, établis ou de passage à Malines, de 1311 à 1790.

Revenant et insistant sur la communication faite à Liége à propos du «fonds Terry» (voir ci-dessus), M. le Dr. Dwelshauvers a montré quel serait l'intérêt pour l'histoire musicale d'en faire un dépouillement complet. Un dépouillement partiel et superficiel lui a déjà fait découvrir, dans la musique recueillie par Terry, six ouvertures symphoniques, publiées en 1743, par Jean-Noël Hamal, qui présentent déjà la forme que Stamitz adoptera dix ans plus tard. Le Dr. Dwelshauvers a établi, grâce à ces documents, que Hamal fut l'un des premiers protagonistes de la forme-sonate et le précurseur des grands symphonistes du XVIIIe siècle.

* * *

Louvain (42,000 habitants).

La ville de Louvain possède une Ecole de musique, sur laquelle nous n'avons guère de renseignements. Dirigée en 1911, par M. L. Dubois, appelé, depuis, à la succession d'Edgar Tinel, au Conservatoire de Bruxelles, elle avait alors près de 400 élèves répartis en 40 cours. Elle donne deux concerts par an.

Une ancienne académie musicale, «la Table ronde», donne plusieurs séances, avec de bons solistes. Au théâtre, il n'y a que des troupes de passage.

Bibliothèque de l'Université.

Autrefois très important, et dont la population monta, au XIVe jusqu'à 100 ou 150,000 habitants, Louvain doit surtout sa réputation actuelle à son Université catholique. Fondée en 1426, par le pape Martin V, l'Université de Louvain comptait 4,000 étudiants au XVIe siècle. Fermée pendant quelque temps sous le règne de Joseph et suprimée en 1797, sous le régime français, elle fut rétablie vingt ans plus tard sous le régime hollandais. L'Etat belge ayant renoncé à cette établissement en 1834, il est, depuis lors, entretenu par l'épiscopat belge, à titre d'Université libre. Ses cinq facultés comtent environ 1,600 étudiants.

La Bibliothèque, dont les origines remontent au début du XVIIe siècle, avaient atteint environ le chiffre de 50,000 an 1797. Attribuée à la Ville, par un décret du 21 frimaire an XIV (12 décembre 1905), celle-ci la mit

à son tour à la disposition de l'Etat en 1817. Enfin, par une convention du 13 octobre 1835, la Ville en cèda définitivement l'usage à l'Université catholique.

Durant tout le siècle dernier, malgré ces vicissitudes, la Bibliothèque n'a cessé de s'accroître; elle compte aujourd'hui plus de 220,000 volumes, avec un accroissement annuel de 3,000 volumes et de 520 périodiques. La grande salle, de style Louis XV, est ornée de belles boiseries.

Plusieurs centaines de manuscrits de théologie, philosophie, littérature, etc. sont conservés dans ce dépôt. Un certain nombre se rapportent naturellement à la liturgie et doivent être consultés à ce point de vue spécial. Un seul manuscrit de musique de la Renaissance est signalé au catalogue, sous le numéro 163. En voici la description et l'analyse complète.

«163. *Musique sacrée de Jacques de La Haye. 1546.* Ms. in-4º oblong contenant 115 f. Au dos: *Josquin Desprez musica sacra.* Papier».

Ce titre est erroné, ou plutôt incomplet. Ce petit manuscrit, dans le format de poche très usité aux XVIe et XVIIe pour les compositions polyphoniques vocales, contient de la musique sacrée non seulement de Josquin Desprès, mais encore d'un grand nombre de ses contemporains. Conservé dans sa reliure originale, il ne forme malheureusement qu'une partie isolée, ainsi que l'indique le seul mot: CONTRA, frappé en caractères dorés au milieu de la couverture. Au verso du fol. 3, on lit: JACQUES DE / LA HAYE / 1546. Les fol 4 v., 5 r. et v., et 6 r. contiennent la table (Tabula), par ordre alphabétique des 32 morceaux y contenus, et dont voici l'énumération, avec les attributions (lorsqu'elles sont indiquées):

F. 1: Mvsica dei donum.
F. 3. Vidi speciosam (Joannes Lupi).
F. 4, fin: Stabat mater (Josquin des pres).
F. 8. Carole magnus (Thomas Crequillon).
F. 9 v. Angelus domini (Lupy).
F. 15 v. Domine me memineris (Hollande).
F. 15 v. In te domine speravi (Lupus).
F. 17 v. Dvm complerentur (Archadelt).
F. 20. Nunquam super terram (Jachet).
F. 21. Vias tuas domine (Nicolaus Combert).
F. 23. Maria Magdelene (sic) et altera Maria (Manchicourt).
F. 27. Tu Deus ñr suavis (Gombert).
F. 30 v. Horabile misterium (Johães Lebrung).
F. 31 v. Infirmitatem nostram (Verdelot).
F. 32. Conscientias ñras (Jos. Baston).
F. 34 v. Tu deus ñr suavis (Lupy).
F. 39 v. Sub tuum presidium (Crequillon).
F. 40. Domine in furore tuo (Josquin Baston).
F. 43 v. Pater peccaui (Petrus de Manchicourt. Ce morceau est d'une autre écriture que les précédents. Le morceau suivant est d'une écriture italienne qui se rencontre à plusieurs reprises, ainsi que dans la table initiale. Elle est postérieure à celle des autres morceaux, d'une écriture droite et gothique).
F. 43 v. Venite ad me omnes.
F. 50. Gloriosa Dei genitrix (Gombert).
F. 54. Philomena (Richafort).
F. 55. Benedixit Deus (Archadelt).
F. 57 v. Virtute magna (M baston [?]).
F. 62 v. Factum est cor meum (Josquin baston).

F. 63 v. Quam pulchra es (Joannes lupy).
F. 65 v. Spes salutis (Lupy).
F. 66 v. Benedictus dn̄s deus (Lupy).
F. 67. Veni domine & politur (Verdelot).
F. 68. Respia quesumus (Verdelot).
F. 68 v. Magnum hereditatis misterium (Willaert).
F. 69. Sana me Domine (Jo. louys).
F. 70 v. Nos qui viuimus (Claudin).
F. 74 v. Peccantem me quotidie (Clemens nō pa.).
F. 76 v. Cor mundum (Crequillon).
F. 79. Delectare in Duo (Crequillon),
F. 80 v. Benedictus.
F. 83. Laquens cōtritus (Clemens nō papa. Ecriture italienne).
F. 85 v. Rex autē Dauid (Clemens non papa).
F. 87. Beata es virgo (Clemens nō papa).
F. 88. Domine quis habitabit (Joannes richafort).
(F. 93 et 94. blancs. L'écriture gothique reprend ensuite.)
F. 96. Benedicta es coelorum (Josquī des pres).
F. 97. Benedictus.
F. 97. Benedicta es.
F. 99. Ad nutum (Lupy).
F. 101 v. Virgo clemens (Lupy).
F. 102 v. O florens rosa (Lamy).
F. 104 v. Inviolata (Certon).
F. 106 v. Dum aurore (Holande).
F. 107. Tandem dicite deo (Jo. Hollande).
F. 110. Fuga quatuor temporum diatessarum intensum (Adrian Willart). Beatus Bernardus.
F. 111. Vir quidem delare (Joh. Lupys).
F. 112 v. Alti sex. Rex gloria (Johannes Ockeghem).
F. 114. Sex vocum. Preter rerum (Josquin des prez. Ecriture italienne).

* * *

Parmi les imprimés, on peut signaler les ouvrages de Galileo Galilei (Venise, 1568); Glarean (*Dodekachordon*, Bâle, 1547); Hadrianus (*Pratum musicum*, Anvers, 1584); Bernhardt Jobin (*Neuerlesener Lautenstück*, Strasbourg, 1572); Jakob Paix (*Orgeltabulatur*, Langenzen, 1583); Fr. Pollini (*Stabat*, XIXe siècle); Bernhard Schmidt (*Orgel und Instrument Tabulatur*, Strasburg, 1577); Kircher (*Musurgia universalis*, Rome, 1650); Fux (*Gradus ad Parnassum*, Vienne, 1725); et les Livres de Tablature suivants, dont quelques-uns sont de la plus extrême rareté; Ammerbach (*Tablature pour l'orgue* Nürnberg, 1583); Ant. Becchi (*Tablature pour le Luth*, in Venezia, 1568), Schoon Boecxken (Anvers, 1598); G. Hallamero (Venise, 1584); Adrien Le Roy (*Tablature pour le Luth*, Paris, 1551-1559), 5 parties en un volume; Pablo Virchi (*Tablature pour la Cithare*, Venezia, 1742).

Parmi les traités de musique ancienne (ou du moins les ouvrages compris sous cette rubrique, on remarque: Barbarinus (Bâle, 1558); Ad. Papius (Anvers, 1581); Enricus Puteanus (*Modullata Pallas* sive septem discrimina vocum, Mediolani, 1599. — Puteanus ou Van de Putte ou Dupuy, né à Venloo, en 1574, il mourut à Louvain en 1646); Georg Rhaw (*Enchiridion*, Vichbergae, 1546); Bernard (*Dictionnaire*, Amsterdam, s. d.); Nivers (*Dissertation sur le Chant grégorien*, Paris, 1683); Blanchinus (*Histoire de la Musique*, Rome, 1742).

Enfin, une petite collection de musique profane, offre une série de belles impressions anciennes: *Canzonetta alla Romana* (Anversa, 1647); Hauszmann (Valentin), *Neue liebliche Melodien*, Nürnberg, 1598; P. Phalesio, *Musica divina di XIX autori illustri*, in Anversa, 1595; *Thesaurus musicus*, Lovanii, 1574; Horatii Vecchi, *Convito musicale*, in Anversa, 1598.

Un manuscrit du XVIIIe siècle comprend des Extraits français des opéras nouveaux. Liége, s. d.

La Bibliothèque de Louvain, qui possède, comme on voit, une très belle collection de musique ancienne, réunit d'ailleurs un grand nombre de livres de littérature musicale moderne.

* * *

Ici se borne l'enquête que nous avons faite sur place dans différentes villes de Belgique. Elle suffit, croyons-nous, à montrer l'activité musicale de ce pays, qui possède, à ce point de vue, plusieurs centres de tout premier ordre, tant au point de vue de la musique pratique, que de l'érudition musicale. Mais, si les ressources ne manquent pas pour l'étude d'un art qui a eu une si grande influence dans la formation lente de la musique moderne, à part quelques exceptions plus qu'honorables, ce sont peut-être les musicographes qui manquent. Aussi croyons-nous devoir encourager nos collègues français à s'adresser aux ressources que leur offrent en grand nombre, comme sujet d'études, les anciennes villes de Flandre et de Wallonie. Nous ne conclurons peut-être pas, avec la sévérité de M. E. Closson, que «tout reste à faire», mais simplement, qu'il y a beaucoup à faire, et surtout au point de vue de l'histoire commune de la musique franco-belge. D'ailleurs, les plaintes que formulait notre collègue en 1912, n'auront pas toujours leur raison d'être. Par suite d'une coïncidence assez curieuse, un grand nombre des établissements que nous avons visités: Ecoles, Bibliothèques, Archives, ont vu mourir leurs conservateurs depuis un an ou deux. Leurs successeurs, imbus des méthodes modernes, et ne professant de mépris pour aucune branche d'activité intellectuelle, se préoccupent d'inventorier ou de classer les documents utiles à la musicographie et à la musicologie. D'autres facilitent ces recherches, ou s'y intéressent. En voilà plus qu'il n'en faut pour encourager les travailleurs étrangers qui rencontreront partout l'accueil le plus aimable et le plus empressé.

II. Hollande.

Lorsque, après 1830, le royaume des Pays-Bas, formé il y a un siècle, fut démembré pour former la Belgique, l'histoire ne fit qu'en registrer un divorce qui n'avait, pour ainsi dire, jamais cessé d'exister. En dépit des relations de voisinage, et nonobstant les souvenirs d'ailleurs assez éloignés d'une ancienne cohabitation, les deux peuples qui furent fondus en un seul, au Congrès de Vienne, étaient aussi dissemblables que possible par le caractère et par les goûts. Sans doute, dans la partie flamande de la Belgique, la langue était à peu près la même qu'en Hollande, mais cette similitude était amplement compensée par la différence des religions qui, dès le XVIe siècle, avait amené une scission radicale.

Sensiblement plus vaste que la Belgique, la Hollande, avec ses 33,000 km. est moins peuplée que sa voisine: le nombre de ses habitants atteint 5,850,000 environ. Et tandis que la Belgique ne compte qu'une infime minorité de protestants ou de juifs, dans une population exclusivement catholique, les Pays-Bas ont une population presque aux deux tiers protestante, avec 35 % de catholiques et 2 % juifs. Cette différence de religion s'est marquée dans toute la civilisation désormais séparée de ces deux pays, et notamment

dans leur art. Tandis que l'art musical surtout restait, dans les Pays-Bas méridionaux, un art plus extérieur, et plus varié, suivant la liturgie catholique, les maîtres hollandais proprement dits s'attachaient, comme dans les autres pays protestants, à mettre en musique uniquement les Psaumes de David, soit en langue néerlandaise, soit en langue française. Autre conséquence, qui se remarque encore aujourd'hui: tandis que le Belge aime relativement l'art dramatique lyrique, le Hollandais semble préférer surtout la musique de concert (de chambre ou d'orchestre), art plus purement musical et plus intime.

«Quand on parle de l'art, en Hollande, on ne pense guère qu'à la peinture, a écrit avec raison M. A. Flaeg. Il ne faudrait pourtant pas oublier qu'en Hollande la musique a eu son jour et que, même avant les peintres, les musiciens néerlandais ont joui en Europe d'une réputation universelle. En France, en Allemagne, en Italie, les maîtres de chapelle les plus renommés venaient des Pays-Bas. De 1450 à 1550, on les trouve partout, dans les églises et dans les cours des princes; en Espagne, sous Charles-Quint et Philippe II, en Hongrie, sous Ferdinand Ier, en Danemark sous Christian II. Guicciardini reconnaît qu'ils ont porté la musique «à la perfection», et vante les chants mélodieux des hommes et des femmes qui s'exercent à jouer de toutes sortes d'instruments. Et le Vénitien Cavallo, de son côté, proclame que dans les Pays-Bas est la ‚source de la musique'. Des chœurs complets de musiciens néerlandais, popularisant les lieds des Pays-Bas, parcourent l'Europe, admirés et applaudis partout». (A. Flaeg, *la Musique*, dans *la Hollande*, Larousse s. d., vers 1900).

Il est vrai que, parmi ces «Hollandais», beaucoup appartenaient à la Belgique actuelle; mais les Pays-Bas modernes peuvent revendiquer comme leurs les Obrecht d'Utrecht, les Sweelinck, les Cornelis Schuyt, les Anthony van Noort, les Hollander, les Danckers, les Junckers, etc.

Il est vrai aussi que l'histoire musicale des Pays-Bas n'est pas encore bien connue. On met sur le compte des guerres incessantes soutenues par les Provinces-unies, pendant les XVIe et XVIIe siècles, et aussi sur la suppression (presque totale) des orgues dans les églises, la décadence musicale de ces pays, durant une longue période. Mais cette décadence ne fut peut-être pas aussi profonde que le feraient croire ces paroles de Constantin Huyghens: «A vous parler franchement, écrivait-il à un Français, c'est, en ces matières, le plus grand de mes deplaisirs, de ne trouver à qui parler, c'est-à-dire à qui me faire entendre. Il est vray qu'il se trouve peu de gens qui n'ayment le son de quelqu'instrument, mais combien en rencontrons-nous de capables de discerner le bon d'avec le mauvais?» ou encore: «C'est un roy borgne qui vous parle au pais des aveugles, et je dis avec beaucoup de deplaisir qu'il n'y a que moy en ces Provinces qui se mesle de ce beau mestier jusques à la composition. Dans notre Barbarie l'on veut croire que j'entens un peu au mestier, mais . . . ce n'est qu'en Hollande où je puisse estre considérable qu'en qualité d'amateur enragé des belles choses harmoniques».

Il nous paraît qu'on s'est hâté un peu trop de tirer des conclusions de ces deux passages des lettres de Huyhgens, dilettante et compositeur amateur. Sans doute, à son gré, faisait-on de mauvaise musique, en Hollande, vers le milieu du XVIIe siècle; car le pays, croyons-nous, n'avait pas cessé d'être *musikalisch*, comme disent les Allemands, ce qui n'implique nullement que cette musicalité dût être d'un caractère très raffiné. Le climat, d'une part,

qui fut toujours favorable à la lecture et à la musique, comme à la méditation; le culte protestant, d'autre part, entretenaient forcément un certain goût, une certaine éducation musicale; ce goût pouvait être mauvais ou sembler trop simpliste à des esprits raffinés, mais il existait nécessairement, presque comme un besoin; quant à l'éducation, il est probable qu'elle était en décadence à cette époque. Nous ne le savons pas clairment, en tout cas, car les travaux de musicographie sur cette époque sont encore très peu nombreux. Les belles études du Dr. Scheurleer nous renseignent au contraire amplement sur la culture musicale en Hollande, au XVIIIe siècle, notamment à l'époque où Mozart jeune et sa sœur, conduits par leur père,, s'y produisirent. (Voir notamment *Het Muziekleven in Nederland in de tweede Helft der 18. Eeuw in Verband met Mozart's verblijf Aldaar*. La Haye. 1900.)

Pour le XVIIe même, l'ouvrage important de Jonckbloet et Land, intitulé: *Musique et Musiciens au 17e siècle.* Correspondance et œuvre musicale de Constantin Huygens, bien qu'un peu vieilli (il date de 1882), prouve que tout art musical n'était pas mort à cette époque, aux Pays-Bas. A la même époque vivait le célèbre Joan Albers Ban (ou Bannius), qui fut en relations suivies avec Descartes et le Père Mersenne.

Un fait certain, et que nous avons constaté dans toutes les bibliothèques et archives publiques que nous avons visitées; c'est la rareté des œuvres musicales anciennes. La même raison nous en a été donnée partout. Les Hollandais, grands imprimeurs, exportaient presque toutes leurs productions à l'étranger; d'autre part, l'esprit d'ordre et de propreté qui caractérise les peuples du Nord et surtout les Hollandais étant peu favorable à la conservation des «vieilleries» et des choses inutiles, fit que toute l'ancienne musique disparut des maisons particulières, à mesure qu'elle avait cessé de plaire. Enfin, durant le blocus continental, il y eut, en quantités énormes, des destructions de livres de toute nature, dont la perte apparaît aujourd'hui des plus regrettables aux Hollandais qui s'intéressent à l'histoire intellectuelle de leur pays. Il était alors permis, après un contrôle sévère, d'exporter en Angleterre des marchandises pour une valeur égale à celle qu'on pouvait en importer. Les Hollandais, n'ayant que faire de leurs vieux livres, feignirent d'embarquer pour la grande île des millions de livres anciens, qu'ils cotaient au prix le plus élevé sur leurs livres de bord. Arrivés en plein mer, ces cargaisons de papier imprimé étaient jetées à l'eau, les Anglais n'en ayant que faire, et l'on rapportait sur le continent des denrées plus utiles, égales en valeur apparente aux vieux livres exportés.

Les anciennes éditions musicales hollandaises sont donc de la plus grande rareté dans leur pays d'origine. Et la preuve en est, c'est que, lorsqu'on entreprit naguère, sous la direction du Dr. Max Seiffert, de Berlin, la grande édition des œuvres de Sweelinck, on ne trouva pas en Hollande un seul exemplaire original de l'œuvre de ce grand musicien, l'un des plus importants du XVIe siècle.

Néanmoins, des sociétés musicales s'étaient fondées, dans les principales villes des Pays-Bas, et aujourd'hui encore, subsiste, à Utrecht, le *Collegium Musicum. Ultrajectum*, fondé en 1641. De la même époque datait le *Collegium Musicum* d'Amsterdam. Mais l'aînée de ces deux sociétés était la société *St. Caecilia* d'Arnhem, fondée en 1591.

Ecoles de Musique.

La plus ancienne Ecole de musique actuellement existante fut fondée, en même temps que celles de Bruxelles et de Liège, en 1826, par le roi Guillaume Ier. Elle est devenue par la suite Conservatoire royal; son premier directeur fut Jean Henri Lübeck; à sa mort, Gerard Nicolai (1829-1896) lui succéda, en 1865. M. Henri Viotta (né en 1848), le dirige depuis 1897.

Les autres Ecoles de musique sont des créations de la Maatschappij tot bevordering der Toonkunst (Société d'encouragement de l'art musical, dont il sera question plus loin). En voici la liste complète:

Rotterdam (1844), dûe à l'initiative de Vermeulen, dirigé d'abord par un comité J. Verhulst, G. Nicolai, W. Hutschenruyter aîné, S. de Lange, aîné, Danile de Lange, et Samule de Lange (jeune), puis par Gernsheim (1874), Richard von Perger (1890) et M. Sikemeier (depuis 1895)	(en 1912)	587 élèves.
Amsterdam (1865), dirigée successivement par Frans Coenen et D. de Lange (1895)	220	»
Le Conservatoire, fondé en 1883, ... est réuni sous la même direction depuis 1895. Il fut créé sur l'initiative de D. de Lange, F. Coenen, J. Cramer, H. Bosmans et J. B. de Pauw.	74	»
Alkmaar (dir. Onshoorn)	64	»
Amersfoort (dir. Petri)	140	»
Bussum (dir. Schoonderbeek)	?	»
Dordrecht (dir. Erdelmann)	211	»
Enkhuizen (dir. Crèvecœur)	42	»
Goes (dir. Lies)	33	»
Haarlem (dir. Robert)	97	»
Den Helder (?)	98	»
Laren (dir. Dresden)	20	»
Nijmegen (dir. L. C. Bouman)	238	»
Schiedam (dir. Diamant)	30	»
Utrecht (dir. Joh. Wagenaar, successeur du célèbre Richard Hol, qui la dirigea depuis sa fondation, en 1875, jusqu'en 1887) .	452	» [1]

Outre ces établissements semi-officiels, les grandes villes de Hollande possèdent un grand nombre d'écoles particulières, où l'on cultive également le chant et la musique instrumentale.

La Société d'encouragement.

Avant de parler avec quelque détail de plusieurs villes de Hollande, il faut dire un mot de la Société d'encouragement de l'art musical (Maatschappij tot bevordering der Toonkunst), dont l'utilité et l'activité sont si grandes depuis bientôt un siècle, dans tout le pays. Fondée en 1829, par A. C. Vermeulen, à Rotterdam, cette Société, sous l'énergique impulsion de son fondateur, dont l'ambition était de relever le niveau musical de son pays, s'employa de toutes les manières à atteindre ce but. Par la fondation d'écoles, comme on vient de le voir, par des exécutions musicales qui, assez humbles au début, devinrent peu à peu de grandes solennités orchestrales et

1) Ces chiffres m'ont été communiqués par notre collègue d'Amsterdam, M. Sibmacher-Zijnen.

chorales comparables aux célèbres Musikfeste rhénans, par les encouragements donnés aux compositeurs modernes, par la publication des œuvres d'anciens musiciens néerlandais, la Maatschappij mérite la première place parmi les institutions musicales de la Hollande moderne. De ses écoles sont sortis la plupart des grands artistes des Pays-Bas, soit compositeurs, soit virtuoses. En 1864, la Maatschappij célébra par un grand festival de trois jours, sous la direction de Joh. Verhulst à Rotterdam, le vingt-cinquième anniversaire de la fondation.

Muziekgeschiedenis.

En 1869, la Maatschappij forma, sous le nom de Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis (Association pour l'Histoire de la Musique dans les Pays-Bas septentrionaux), une section historique dont le but était de publier des documents concernant la musique néerlandais depuis Obrecht (1450) jusqu'à la mort de Sweelinck (1621). Ces publications musicales se composent actuellement d'une trentaine de volumes, notamment des Œuvres complètes de Sweelinck (publiées sous la direction du Dr. Seiffert, 10 volumes), d'œuvres choisies de Scheidt, de Schuijt, de Wanning, de Reinken; des Œuvres complètes d'Obrecht, par M Joh. Wolf; d'anciennes danses (arrangées à 4 mains par M. van Riemsdijk), d'anciennes chansons de «Gueux», du temps de l'occupation espagnole (par M. A. D. Loman), etc.

Cette société qui a publié le volume de Jonckbloet et N. Land, cité plus haut (*Musique et Musiciens au 17e siècle*), faisait paraître, assez irrégulièrement des recueils de «matériaux» (*Bouwsteenen*), de documents concernant la musique et les musiciens d'autrefois. Trois séries en ont paru en 1869-72, 72-74, et 74-81; on y trouve surtout des documents biographiques et bibliographiques, des documents sur les orgues, les carillons, etc. Enfin, une troisième publication, celle d'une revue (*Tijdschrift*, 1882-1907), a remplacé la précédente. Le titre de cette Société est d'ailleurs légèrement modifié depuis peu. Jusqu'ici, elle ne s'occupait que de la Néerlande méridionale (Noord-Nederland). Désormais, par la suppression du mot Noord, la Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis s'occupera des anciennes provinces méridionales, c'est-à-dire des Flandres. En faisant appel aux musicologues belges, les Hollandais redonneront ainsi un peu de vie à une Société qui risquait de disparaître faute d'une grande activité dans un champ nécessairement trop limité.

Toonkunstenaarsvereeniging.

Sous le nom de Nederlandsche Toonkunstenaarsvereeniging (Association néerlandaise des Musiciens), fut fondée, en 1875, par Richard Hol, F. C. Nicolai, G. A. Heinze, W. Stumpff van der Linden et H. A. Meyroos, une société de but plus pratique, qui donne des concerts, suscite la composition d'œuvres musicales, et délivre des diplômes à la suite d'examens. Présidée par M. H. Viotta, cette Société célébra le vingt-cinquième anniversaire de sa fondation, en 1900, par la représentation d'un opéra de M. Van Milligen, *Derthula*.

Il sera fait mention, dans les pages suivantes, de quelques autres sociétés, d'un intérêt plus local.

Bibliothèques.

Sur l'organisation et le fonctionnement des Bibliothèques hollandaises, et spécialement des Bibliothèques universitaires, nous croyons inutile d'entrer

dans beaucoup de détails d'ordre technique. Cette étude a été faite il y a peu d'années, de la façon la plus complète, au moyen de documents officiels, par M. P. Vanrycke, bibliothécaire de l'Université de Lille (*Revue des Bibliothèques*, tome XIV, 1904, p. 212-271). Les Bibliothèques universitaires sont au nombre de quatre: Leiden, Utrecht, Groningen et Amsterdam. Cette dernière dépend de la ville; les trois autres sont des Universités d'Etat.

* * *

Amsterdam (566,000 habitants).

Bibliothèque du Conservatoire.

Amsterdam, capitale non politique de la Hollande, en est, à tous les points de vue, la ville la plus importante. C'est, en ce qui concerne la musique, le centre de la Société d'encouragement dont il vient d'être question, et dont dépend le Conservatoire, aujourd'hui dirigé par M. Daniel de Lange. La Bibliothèque de cette société se divise en deux parties: l'une, qui est conservée à l'Ecole même (Keizergracht, 123), est d'un usage pratique. Le Catalogue en a été imprimé tout récemment (mai 1912), par les soins du Comité (MM. S. van Milligen, Dr. A. Diepenbrock, M. W. Pietri, A. B. H. Verheij et Johan Wagenaar) et de M. A. D. Loman junior, secrétaire général de la Société. Il compremd 26 divisions formant plusieurs groupes principaux: chœurs mixtes, chœurs d'hommes, chœurs de femmes; opéras; œuvres orchestrales; musique de chambre, — en tout plusieurs milliers d'œuvres de compositeurs nationaux ou étrangers.

L'autre partie, d'un intérêt plus purement historique, comprend d'anciennes partitions et des ouvrages de littérature musicale. Son Catalogue, publié en 1884, et qui a fait l'objet de deux suppléments, sera réimprimé incessamment. Ses grandes divisions sont les suivantes:

I. Musique théorique (comprenant les ouvrages de littérature musicale, de critique, de biographie, d'histoire, les journaux, etc.).

II. Musique pratique (vocale et instrumentale), subdivisée en:

a. Musique d'église des différents cultes; b. Lieder et chansons; c. Musique dramatique et oratorios; d. Musique instrumentale; e. Manuscrits. La majeure partie de ces derniers comprend les transcriptions d'œuvres anciennes faites par Eitner; les œuvres de Hauff, etc.

Parmi les œuvres gravées ou imprimés, on peut citer: plusieurs recueils de Locatelli (op. V), de Corelli (op. V, 2e partie), du flûtiste Mahaut (*VI Sinfonie à più instrumenti; VI Sinfonie da camera a tre* [2 flûtes, ou deux violons et violoncelle ou basse-continue], Amsterdam 1751; une *Méthode de flûte* (traduite en hollandais); de Michel Masciti, des *Sonate da Camera*, publiées à Amsterdam, chez Pierre Mortier (vers 1700); de Ruppe (trois sonates pour clavecin ou piano-forte, op. IV; Six Sonates, œuvre VIII; la *Grande Bataille de Waterloo ou Belle-Alliance (fait historique) composée pour le Piano-forte*, œuvre XXIII. Leide; *La Métamorphose ou le changement des chenilles en papillons*, Fantaisie pour le Piano-forte avec accompagnement de flûte ou de violon, Œuvre XXXII).

Parmi les manuscrits: un *Graduale Romanum* (XVe siècle); un *Responsorium, Antiphonale et Hymnarium* (même époque), provenant d'un couvent d'Augustins; Joannis Tollii Amersforti. Belgae, *Liber Primus Motectorum Qvinqve Vocum, Nuper editus. Cantus.* Venetiis apud Angelum Gardanum. M. D. LXXVI.

Luitboek in Duitsche Tabulatur, grootendeels verzameld uit de gedrukte bundels van Wolfgang Heckel (1562), Matth. Waisel (1573) en Valentin Balfare (1564) (environ 100 morceaux), copie du XVIe siècle. Ce manuscrit se divise en deux parties, l'une

comprenant des morceaux de luth originaux, ou arrangés, l'autre des danses et des danses chantées.

De Arte musica, copie, par Léon de Burbure, d'un manuscrit de Dionysius le Chartreux (Gand, début du XVIe siècle).

Diverses œnvres, mises en partitions, de Roland de Lassus, Obrecht, Hollander, Hecquart, Sweelinck, etc. (XIXe siècle).

Cette collection, la seule peut-être de cette importance accessible au public, est conservée à la Bibliothèque de l'Université.

* *
*

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un établissement public, il faut signaler, à Amsterdam, l'importante bibliothèque de notre collègue M. J. W. Enschedé (Heerengracht, 58). Descendant d'une illustre famille d'imprimeurs néerlandais, M. Enschedé s'est consacré depuis de longues années à former une collection musicale d'un grand intérêt pour l'histoire du chant religieux, et surtout pour l'histoire de l'orgue, dans tous les pays. Il possède quelques manuscrits très rares d'anciens chants et danses populaires des provinces néerlandaises. C'est, avec la bibliothèque de M. le Dr. Scheurleer, à La Haye (voir ci-après), une des seules grandes collections historiques et musicales de ce pays.

Théâtre lyrique.

Le Stads-Schouwburg (théâtre lyrique municipal) ne reçoit pour ainsi dire aucune subvention. La reine lui alloue seulement 3,000 florins (6,300 fr.) par an. La ville, non seulement ne le concède pas gratuitement, mais elle l'afferme, moyennant 24,000 florins par an, à une société qui le sous-loue pour la saison, aux impresarios. Il est rare que ceux-ci ni leurs commanditaires y puissent faire leurs frais, d'autant plus que le prix des places, comparativement surtout à la valeur de l'argent en Hollande, y est très peu élevé, en général (les recettes moyennes sont de 1,500 florins par représentation, 3,150 francs). Cette scène se partage entre l'Opéra français et l'Opéra italien.

Depuis 1883, il existe, grâce à l'initiative de M. Henri Viotta, un Wagner Verein à Amsterdam. Pendant les dix premières années de son existence, cette société se borna à exécuter des fragments wagnériens au concert. Mais, depuis 1894, elle donne sous la direction de M. Viotta, avec l'orchestre du Concertgebouw et la collaboration des plus grands chanteurs wagnériens, des cycles complets; ces représentations ont lieu deux fois par an. On se souvient que, voici quelques années, *Parsifal* fut ainsi représenté, pour la première fois en Europe, hors de Bayreuth, à Amsterdam.

Ceci nous amène à parler d'une question intéressante pour les compositeurs de tous les pays. Jusqu'au 1er novembre 1912, la Hollande n'avait pas encore adhéré à la convention de Berne, qui a pour objet la protection internationale de la propriété artistique. Ses théâtres et concerts étaient libres de puiser dans tous les répertoires, qu'ils fussent ou non du domaine public. Réciproquement, ses artistes nationaux ne pouvaient prétendre à aucune protection, ni dans leur propre pays, ni à l'étranger. Il suffisait qu'un impresario, un directeur ou un exécutant se procurât, par un moyen quelconque, une pièce ou une partition, pour se croire le droit de l'exécuter ou faire exécuter. Cette situation ayant fini par alarmer les compositeurs hollandais tous les premiers, le Parlement a décidé d'adhérer à la Convention de

Berne; mais auparavant, il fallait mettre en harmonie la législation intérieure avec la législation internationale. C'est ce qui a été fait le 1er novembre 1912. La Hollande, désormais, s'interdit toute contrefaçon, toute représentation frauduleuse d'œuvres étrangères et, réciproquement, elle s'engage à protéger ses nationaux dans les pays étrangers. Une société des auteurs est en voie de formation à Amsterdam et d'organisation dans toutes les provinces néerlandaises.

Ici comme partout, l'opérette, malgré le goût limité des Hollandais pour le théâtre, obtient beaucoup de succès. Le Rembrandt-Theater s'y consacre presque exclusivement; on y joue d'ailleurs des œuvres d'un genre un peu différent, telles que celles de l'Ecole italienne moderne, traduites en hollandais.

* * *

S'Gravenhage [La Haye] (260,000 habitants).

Capitale politique de Pays-Bas, résidence de la reine et siège du gouvernement, La Haye, qui resta longtemps «le plus grand village de l'Europe» rappelle par certains côtés le paisible Versailles et ses souvenirs historiques: c'est la ville aux larges avenues silencieuses, aux vastes monuments officiels, qui, malgré leur froideur, ne sont pas sans avoir un grand air d'autrefois.

Bibliothèque royale.

En bordure d'une de ces grandes avenues, le Lange Voorhuit, s'élève la Bibliothèque royale, vaste bâtiment construit de 1734 à 1738, avec des annexes toutes récentes dans une rue parallèle, la Kaserne straat. Ses collections, fondées en 1798, sous le régime français, comptent actuellement plus d'un demi-million de volumes, dont 5,000 manuscrits.

Parmi ces derniers, il n'existe guère que deux volumes intéressant l'histoire de la musique: l'un est un exemplaire de la *Pathodia* de C. Huygens, avec de nombreuses annotations manuscrites; l'autre, une méthode de clavecin, du XVIIIe siècle: *Manier om op de Clavicembel te leeren spelen*, sans nom d'auteur.

Dans le département des imprimés (dont le Catalogue a été publié en 1906), environ 1,100 numéros se rapportent à la musique, à la danse, à la théorie, à l'histoire, à l'esthétique musicales (de 5,873 à 6,839, et de 7,391 à 7,480).

Nous y avons remarqué, entre autres, deux curieux recueils mystiques du XVIIe siècle (l'un 5,961) intitulé: *La Pieuse Alouette avec son tire-lire*; le petit cors et la plume de notre alouette sont chansons spirituelles qui toutes luy font prendre le vol, et aspirer aux choses célestes et éternelles, par Antoine Cauchie (ou de La Chaussée), musique de Guedron et de Bretigny (Valenciennes, 1619); l'autre (5,962) intitulé: *La Philomèle séraphique*, de Jean l'Evangéliste, capucin, d'Arras (Tournay, 1632).

Une riche collection de livrets est comprise sous les numéros 7,443 à 17,460; elle renferme, sous le premier numéro, 210 livrets d'opéras et de ballets, français pour la plupart (quelques-uns seulement sont italiens), classés alphabétiquement par noms d'auteurs; et, sous les numéros suivants, 627 livrets d'anciens opéras, opéras-comiques et pièces du théâtre de la Foire; les 331 premiers sont classés alphabétiquement par noms d'auteurs (livrets français, italiens et allemands des XVIIIe et XIXe siècles); les 296 suivants, classés alphabétiquement d'après le titre des pièces, comprennent presque exclusivement des opéras-comiques français du XVIIIe siècle; quelques numéros seulement sont anglais.

Presque tous ces livrets ont été imprimés en Hollande et sont contemporains des premières représentations sur les scènes du pays.

Collections de M. le Dr. Scheurleer.

Si les bibliothèques du Conservatoire de La Haye (purement pédagogique) et de la Ville, de même que les Archives municipales ou de l'Etat, ne contiennent pas de documents intéressant l'histoire de la musique, par contre, les collections particulières de notre collègue M. le Dr. Scheurleer, auprès de qui les travailleurs sont assurés de recevoir le meilleur accueil, sont d'une richesse considérable. Elles forment certainement, en Hollande, l'ensemble le plus riche à consulter pour les études musicographiques.

M. le Dr. Scheurleer, président de la Section néerlandaise de notre Société internationale de musique, a réuni, dans son hôtel du Laan van Meerdervoort: 1° un musée instrumental qui comprend non seulement un grand nombre d'instruments de musique anciens, mais encore une quantité d'instruments de musique exotique et notamment des Indes orientales; 2° des documents iconographiques, se rapportant à la musique et aux musiciens de tous les temps et de tous les pays; et 3° une bibliothèque de musique et de littérature musicale.

Pour les raisons indiquées tout à l'heure, la Hollande se trouve depuis longtemps privée de grandes collections musicales. A force de recherches patientes, effectuées non seulement dans son propre pays, mais encore à l'étranger, M. le Dr. Scheurleer est parvenu à réunir un nombre considérable d'anciens recueils de psaumes, en langue française pour la plupart, datant des XVIe et XVIIe siècles, et dont quelques-uns portent encore les traces palpables des luttes terribles qu'eurent parfois à soutenir leurs anciens possesseurs. Plusieurs de ces recueils ont eu leurs pages de titre déchirées; d'autres ont été dissimulés sous des couvertures portant de faux-titres, et jusqu'à des caractères arabes, pour dépister les inquisiteurs.

A côté de ces chants pieux où s'exaltaient la foi des anciens Huguenots, voici d'innombrables recueils de chants populaires, hollandais, anglais, français, flamands, allemands; puis, ce sont de vieilles impressions d'Anvers, de Paris, de Venise ou de Nuremberg; des traités de musique des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles; des partitions originales de nos anciens musiciens: clavecinistes, violistes, luthistes.

Enfin, dans la bibliothèque musicographique proprement dite, on retrouve en grande partie la fameuse collection Thoinan (Antoine Roquet de son vrai nom), venue de Paris, après avoir passé par le magasin d'un antiquaire de Leipzig. Cette bibliothèque offre une collection complète de ces petits volumes si rares qui s'appellent l'*Almanach des Spectacles*, l'*Etat actuel de la Musique du Roi*; des brochures écloses pendant les «guerres musicales» du XVIIIe siècle, entre Lullistes et Ramistes, entre Gluckistes et Piccinnistes, etc.

Elle renferme aussi des documents concernant l'ancien Théâtre Royal de La Haye: des affiches de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle (entre 1815 et 1830, en particulier, sous la direction Branchu).

Théâtre Royal.

La Haye a presque toujours possédé une troupe lyrique française. Actuellement, son Théâtre royal *(Koninklijke Schouwburg)* donne des opéras français trois fois par semaine, et deux fois des représentations en hollandais.

Concerts.

Les sociétés musicales sont très nombreuses, composées en grande partie d'amateurs, comme dans toutes les villes hollandaises. Citons les concerts de la Société Diligentia, dirigés par M. H. Viotta; ceux de l'Amsterdamsche Orchester, dirigés par le célèbre Mengelberg; ceux du Residentie-Orchester, dirigés par Fred. J. Roeske; les chœurs de la société Excelsior; de l'Ensemble Spoel, qui s'est fait applaudir plusieurs fois à Paris; Het Residentie-Mannenkoor «Richard Hol», etc., etc. Une immense salle de concerts, au Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, contient 2,600 places; celle du Jardin zoologique, 1,800; et il y en a quantité d'autres.

A Scheveningen, pendant la saison, ont lieu de grands concerts d'orchestre (dans une salle contenant 2,900 places). Depuis 1912, ils ont été confiés à l'orchestre Lamoureux, de Paris, remplaçant la Philharmonie de Berlin, qui en assurait le service depuis de longues années. Le succès du célèbre orchestre y a été très grand et a décidé l'administration du Kurhaus à rengager cette société pour l'été de 1913.

* * *

Leiden [Leyde] (58,000 habitants).

A quelques kilomètres au sud de La Haye, la petite ville de Leyde est comme la dépendance universitaire de la capitale néerlandaise. Ses cinq facultés sont actuellement fréquentées par 1,500 étudiants.

La Bibliothèque de l'Université est établie dans la chapelle et les dépendances de l'ancien béguinage. C'est une des plus riches de Hollande: elle compte 200,000 volumes et 6,500 manuscrits. L'enseignement de la musique ou de l'histoire et de l'esthétique musicales ne faisant l'objet d'aucun cours, on ne trouve guère que quelques manuscrits intéressants à ce point de vue. En voici l'énumération et la description sommaire:

B. P. L. 194. Ms. parchemin du XIIe siècle (137/75 mm.) 46 fol.: F. 1-22, *Guidonis Aretini Micrologus*, *cum figuris*; très précieux manuscrit du *Micrologus* de Gui d'Arezzo, qui débute ainsi: «*Explicit micrologus id est brevis sermo de musica editus a domino Widone peritissimo musico et venerabili monacho*». F. 22-39, *Ejusdem* [*Guidonis*] *Dialogus in Musica.* F. 39 v.-46, *De Similitudine uirilis chori femineique ad ententos plagas*». F. 45 v. et 46: *Formulæ tonorum* (2 pages et 1/2 notées).

82. Ms. parchemin du XIe siècle, contenant les Satires de Juvénal. Fol. 51, les vers 78-83 de la Satire VIII (depuis: *Esto bonus miles* jusqu'à: *perdere causas*) sont surmontés de signes neumatiques. D'autres neumes se lisent au-dessus des vers 88 et 89.

122. Ms. du Xe siècle (180/120 mm.): *Divisiones musicae artis sunt tres* . . .

Ms. grec. Scal. 39. C. 1-13, sur la musique.

Id. 47. F. 171-186 v.: trois traités sur la musique; le premier attribué à Bacchios: Εισαγωγὴ τεχνῆς μουσικῆς Βακχείου τοῦ γερόντος. Le second et le troisième sont anonymes. Le même manuscrit contient d'autres traités sur la musique de: Alypios (fol. 1-22); Nikomakhos (F. 23-48); Aristide Quintilien (F. 89-163); F. 165-171, de Bakkhios. Les fol. 85-88, et 164 manquent.

Dans la section des imprimés, la Bibliothèque de l'Université de Leyde contient un certain nombre d'œuvres musicales qui y furent déposées au XVIIIe siècle par leurs auteurs, la Bibliothèque constituant à cette époque une sorte de dépôt légal. De ce nombre sont de très précieux recueils de Locatelli, en exemplaires peut-être uniques. La gravure, faite à Amsterdam, en est fort belle. Ces recueils sont les suivants:

Op. 1. XII *concerti grossi* (1719, réédités en 1721).
Op. 2. XII *Sonate a Flauto Traversiere* (Amsterdam, 1732).
Op. 3. *L'Arte del Violino* XII *Concerti V. solo con XXIV Capricci.* (Amsterdam, 1733).
Op. 4. Première partie. VI *Introduzioni Teatrali;* 2e partie. VI *Concerti.* Amsterdam, 1735.
Op. 5. *Sei Sonate a tre, o due Violine, o due Flauti traversiere et Basso.* Amsterdam, 1736.
Op. 6. XII *Sonate a Violino solo e Basso, da Camera.* Amsterdam, 1737.
Op. 7. VI *Concerti a quattro* (le 6e, à 5). Amsterdam, 1741.
Op. 8. X *Sonate*, VI *a Violino Solo e Basso*, e IV *a tre, con 3 fuge a la X, à un Violino, Violoncello e Basso con un sogetto.* (Amsterdam, 1744.)

«III *Tomi doppo Questa Opera Ottava, non ho fatto stampare*, ajoute un avertissement gravé à la fin d'un exemplaire de l'op. 2, *ne a mie spese, ne a quelle d'altri, nessuna altra opera sino adesso, e facendo qualche nuova Composizione, che sarà l' Opera Nona, se me darà l' avertimento, come si è fatto nelle altre precedenti otto Opere. Amsterdam a di 20 Agosto 1752.*»

A la fin d'un autre exemplaire de ce même op. 2, de quinze ans antérieur, au verso du privilège gravé, portant la date du 30 avril 1732, Locatelli a écrit de sa main:

«*Jo sottoscritto hauendo fatto qualche cangiamento nella compositione, con honere leuate, et aggiunto qualche cosa, nella Presenta Opera Seconda, XII Sonate a flauto traversiere solo, è Basso, undo di nuovo la Presente Opera 2da alla Bibliotecha di Leiden.*

«*A 22 febraro 1737 Amsterdam.* *Pietro Locatelli.*»

Cette collection comprend 36 volumes, la plupart des œuvres se trouvant en triple ou quadruple exemplaire. Quelques autres ouvrages de musique sont rangés à côté de l'œuvre de Locatelli, notamment:

Ca. Bacciccia Ricciotti. VI *Concerti armonici à quattro violono obbligati, alto viola, violoncello obligato e basso continuo*, 7 vol in -fol. La Haye 1740.

F. Geminiani. *Concerti grossi a 3-8 parti reali.* Amsterdam (?), 1748 (avec dédicace, gravée, en anglais). — Dictionnaire harmonique ou guide pour la vraie modulation (*sic*) (en français et en hollandais). Amsterdam, 1756.

Antoine Mahaut. VI. *Sinfonie a piu stromenti . . . e duoi corni di caccia ad libitum.* Amsterdam, s. d. (le privilège général est de 1751).

VI. *Sonate de camera a tre. Due flauti traversiere o duo violini* . . . Nr. 2.

VI. *Sonate a duo flauti traversiere et due Violini.* Op. IV. lib. I. Amst. s. d.

Nieuwe geopende musicaale tyskorting bestaende in nieuwe hollandsche zangairen voor een zangstem en basso continuo (s. d. privilège de 1751).

Amusemens agreables dédiés au beau sexe, ou recueil de chansonnettes Françoises sérieuses et badines, mises en musique dans le gout Italien avec une basse continue. Amsterdam s. d. (2 vol.)

Hurlebusch. *Compositioni musicali per il cembalo.* Hamburgo, in-f. oblong.

Bibliothèque Thysius.

Une autre bibliothèque, située non loin de l'Université, Rapenburg, et conservée depuis deux siècles et demi dans la maison même où elle fut fondée par un négociant de Leide, Thys ou Thysius, contient quelques ouvrages intéressant la musique, entre autre et en toute première ligne, un gros recueil de pièces de luth du plus grand intérêt, en même temps que de la plus grande importance. Ce volume, de 518 folios, ne comprend pas moins, par conséquent de mille pages de musique de luth, du XVIIe siècle. Les plus grands noms du continent s'y rencontrent avec ceux des plus illustres musiciens de l'Angleterre. Ce recueil, qui appartint à de Thys lui-

même, a été étudié, en 1889, par Land (dans les publications historiques de la *Maatschappij*).

On trouve dans la même bibliothèque, une suite de Trios, gigues, allemandes, courantes, sarbande *(sic)* etc., de H. Anders, publiée en 1696, par Abraham Lairesse. Sur quatre parties, malheureusement, la Bibliothèque Thysius n'en possède que trois: 1. et 2. violon et basse.

Un traité de Ludovico Fogliani (mort à Modène en 1539): *Musica theoretica Ludovici Foliani Mutinensis* (Venet. per Io. Antonium et Fratres de Sabio [juillet 1529], 34 fol.).

* * *

Rotterdam (420,000 habitants).

Rotterdam, la seconde ville des Pays-Bas par sa population, la troisième de l'Europe par son trafic international, est le berceau de la grande Maatschappij tot bevordering der Toonkunst, qu'y fonda Vermeulen, en 1829, et dont nous avons dit la grande influence sur le mouvement musical et sur l'éducation dans toutes les provinces néerlandaises. C'est là aussi que fut célébré, en 1854, le vingt-cinquième anniversaire de cette fondation, par un festival de trois jours, au cours duquel fut exécutée, par des «forces» nombreuses, la IXe Symphonie de Beethoven, sous la direction de Wouter Hutschenruijter. Ce grand chef d'orchestre (né à Rotterdam, mort dans la même ville, 1796-1878) fut, avec Vermeulen l'un des artistes qui donnèrent le plus d'impulsion à la vie musicale de sa ville natale. Il y fonda et dirigea, dès 1821, le corps de musique de la garde civique, puis, en 1826, la société dénommée *Eruditio musica*, l'une des plus importantes des Pays-Bas et que dirige aujourd'hui M. H. Viotta.

Centre de nombreuses autres sociétés musicales actives (Symphonia, Mozart, Gemengd. Koor, Excelsior, Polyhymnia, Orpheon, Aurora, Santa Caecilia, Concordia, etc., etc.), Rotterdam, sur les deux rives de la Meuse qui la met en communication avec toute l'Europe centrale, est en même temps comme la porte de la Hollande vers les pays méridionaux, ainsi que vers les Iles britanniques et l'Amérique. Aussi n'est-il pas étonnant que la ville où naquit Erasme ait été de tout temps comme un centre très actif d'échanges intellectuels entre le Nord et le Midi, c'est-à-dire, entre les civilisations latine et germanique.

Dès longtemps, et jusqu'à nos jours encore, Rotterdam a reflété ce caractère international dans sa vie musicale, caractère favorisé d'ailleurs par ce fait que, nous l'avons déjà remarqué, la musique, toujours cultivée en Hollande, y fut surtout tributaire de l'étranger.

Artistes et compositeurs italiens, allemands, français, anglais, se faisaient entendre ou exécuter, fournissant à la distraction musicale du riche commerçant hollandais, laissant au peuple ses vieilles danses populaires et ses vieilles chansons profanes ou religieuses. C'est ainsi que nous avons trouvé des œuvres de l'Italien Locatelli, de l'Allemand Quantz, de son émule français, le flûtiste Mahaut à Leyde et à Amsterdam; que les luthistes de tous les pays fournissent le répertoire des musiques de chambre dont les peintres nous laissent des souvenirs vivants; que le violoniste français Leclair y séjourna longtemps.

Théâtre lyrique.

Il en fut de même pour le théâtre lyrique. Si les autres villes ne nous ont pas beaucoup appris sur le théâtre d'opéra et d'opéra-comique dans les deux capitales, en revanche, les Archives municipales de Rotterdam (somptueusement installées et de la façon la plus moderne dans un quartier neuf de la ville, Mathenesserlaan), révéleront aux chercheurs les faits les plus intéressants pour l'histoire dramatico-musicale, et bien des particularités relatives à des artistes français.

Grâce à l'extrême obligeance de M. le Dr. E. Wiersum, archiviste, nous avons pu consulter les plus anciens documents de cette collection. Ce sont de très rares affiches du XVIIIe siècle (l'une, du Lundy 27 aout 1753, annonce le *Turcaret* de Lesage et *Arlequin Hulla*, de Lesage et d'Orneval; «le Théâtre est situé sur la Place de l'Oost-Poort»), uniques vestiges des affiches annonçant les spectacles, tantôt français, tantôt hollandais qui se donnaient à Rotterdam, dans des salles provisoires, ou en plein air, sur la place.

Un théâtre stable et régulier fut ouvert le 10 mai 1773., Il eut des fortunes diverses, et changea souvent de direction; mais il survécut à tous les événements, et grâce à la collection unique de ses affiches, depuis 1791 jusqu'en 1887, il est aisé d'en reconstituer le répertoire. Les archives contiennent en outre tous les papiers administratifs, comptes, etc. qui peuvent être consultés utilement.

Les affiches, de petit format, à l'origine, sont imprimées sur papier blanc soit en caractères noirs, soit en caractères rouges; ceux-ci sont presque toujours employés lorsqu'il s'agit d'œuvres françaises. Plus tard, les affiches prennent différentes couleurs et sont uniformément imprimées en noir.

Selon les troupes qui le louaient pour telle ou telle saison, le théâtre de Rotterdam jouait indifféremment en français, en hollandais ou en allemand.

Le répertoire était celui des théâtres allemands et français, parfois aussi anglais, de l'époque; les opéras-comiques français, les opéras de Feydeau, ceux de l'Académie royale de musique d'une part; et d'autre part, les œuvres allemandes ou autrichiennes, de Mozart, Winter, Zumsteeg, Dittersdorf, Weber, etc.

Nous avons parcouru plusieurs années de cette collection, dont aucune ville de Hollande ne possède l'équivalent, et nous y avons relevé quelques indications qui en indiqueront l'intérêt.

Une affiche du 2 juillet 1787 (la seule antérieure à la collection de 1791 à 1887), annonce *la Servante maîtresse*, de Pergolese, et *Annette et Lubin* de Favart, musique de Blaise. Entre les deux pièces, s'exhibe un équilibriste qui ne doit se produire qu'une seule fois, à Rotterdam, dans une «expérience aérostatique».

Le répertoire de l'hiver 1791-92 comprend: *Aucassin et Nicolette*, de Grétry, *les Dettes*, de Champain, *les Femmes vengées*, *Paul et Virginie*, *le Tiran corrigé*, *l'Ecole des pères*, *Blaise et Babet*, *le Magnifique*, *Raoul Barbebleue*, *le Sourd ou l'Auberge pleine*, *les deux Chasseurs et la Laitière*, *le Corsaire*, de Dalayrac, *le Déserteur*, *Rose et Colas*, *Sargine*, *Alexis et Justine*, *l'Epreuve villageoise*, *le Jugement de Midas*, *la Clochette*, *le Huron*, *Alexis et Justine*, *Pierre le Grand*, *les deux Figaros*, *l'Ami de la maison*, *Nina*, *Azema*, *le Jugement de Midas*, *la Rosière de Salency*, *Jeannot ou les Battus payent l'amende*, *le Magnifique*, *l'Amant statue*, *Œdipe à Colone*, *Camille ou le Souterrain*, *Nanette et Lucas*, *L'Italienne à Londres*, *la Soirée orageuse*, etc.

etc. Toutes ces pièces, ou à peu près, d'un genre très tempéré, n'exigeaient de grands moyens, ni en fait d'acteurs ni en fait de décors. Aussi, lorsqu'on annonce une pièce nouvelle nécessitant quelque déploiement de mise en scène, l'affiche ne manque-t-elle pas de faire part au public des merveilles qui lui seront offertes. Le 22 novembre 1791, par exemple, avec Mlle. Desmazure, on donna *Paul et Virginie*, «Grand Opéra en trois actes, en Prose de Mr. 3 etoilles, annonce le programme, Musique de Mr. Kreutzer, Musicien ordinaire du Roi, ornée de tout son Spectacle, & naufrage de Virginie occasionné par une Tempête, dont la foudre en traverse son Vaisseau».

«Cette scène cruelle se passe à la Vue du spectateur, cette Opera est a ça 36e representation à Paris, & n'a point encore été joué dans cette Ville. Suivie d'un *Concerto de Basson* . . . Executer par Mr. Neysansas, de la composition du célèbre Ozi, Musicien de la Chapelle du Roi. Le tous terminé *Par Les Battus paient l'Amende*, Proverbe Comédie parade ou ce que l'on voudra, de Mr. d'Orvigni».

La seconde de *Paul de Virginie* (26 novembre), était «suivie *des Arts et l'Amitié*, comédie mêlée d'ariettes, Pièce nouvelle qui n'a point encore été jouée dans cette Ville«. La troisième, au bénéfice des musiciens de l'orchestre (2 décembre), était «suivie d'une symphonie concertante pour le violon et Alte, De la composition de M. Pleyel, & d'une Danse Anglaise dansé par un Enfant Agé de sept Ans».

L'annonce de la première de *Raoul Barbe-bleue sire de Carmentan*, «Grand Opéra nouveau en trois Actes, Musique de M. Grétry», n'est pas moins curieuse:

«Le sujet de cette Piece est tiré des Contes Historiques, c'est dans la Musique de cet ouvrage que l'auteur vient de se surpasser, c'est elle aussi qui lui a merité ce titre de Célèbre est il offre dans Sçéne terribles & Surprenantes aux jeux [yeux] des Spectateurs, le tout sera orné de tous les c'hostume cortége pompe Combat & évolutions militaires à l'instar de Paris. Suivie Du *Sourd*, Comédie nouvelle en un Acte. Entre les deux Pieces il y aura un Ballet Executé par des Enfans».

C'est encore Grétry, avec son *Pierre le Grand*, «Opéra nouveau en 3 Actes, Musique du Célèbre Grétry», qui fait les frais de la représentation du 3 février 1792 au bénéfice du S. St. Valery.

«Flattés, impriment les directeurs du théâtre, de pouvoir offrir au public un trait Historique connu & à jamais mémorable en Hollande, de *Pierre le grand quì a visité & travaillé à différens atteliers, chantiers, du païs* nous avons redoublé de Zèle en nous procurant ce nouvel ouvrage, persuadés qu'il lui sera agréable. L'Auteur de la Musique prouve par ce dernier ci qu'il est intarissable en nouveaux traits & par un nouveau genre de Musique gai & saillant. Le sujet de cette pièce offre des Scènes nouvelles Amusantes, & Brillantes. Les costhumes, les marches militaires & le cortège seront à l'imitation de Paris».

Pierre le Grand était, de plus, suivi du *Sourd*.

Un autre jour, le 25 avril, après plusieurs débuts, pour corser le programme, on annonce, qu'entre les deux pièces (*le Magnifique* et *l'Amant statue*), «Mr. Cifolello exécutera sur la *Mandoline* une *Sonate* de sa *Composition* & plusieurs airs variés».

En 1795, à partir du 25 juillet, les affiches ajoutent à la date, la mention: «première année de la Liberté Batave». Ce jour-là, on donne *Alex et Justine*, de Desaide. La saison, sous l'ère de la Liberté, dure peu: quelques représentations seulement, en jui-juillet, de pièces sentimentales ou politiques: *Les deux Suisses ou l'Amour filial*, de Gaveaux, *les Rigueurs de Cloître*, de Le Breton (Berton), *les deux petits Savoyards*, etc.

A la fin de 1795, une troupe hollandaise, d'Amsterdam, fait connaître

aux amateurs de Rotterdam, quelques opéras comiques traduits du français ou quelques nouveautés allemandes: *Die Zauberflöte* de Mozart, le *Talisman oder die Zigeuner*, de Salieri; *l'Arbre de Diane,* de Martini, chanté en italien, figure aussi à ce répertoire. Ils reviennent au printemps suivant (1796) avec *Doctor und Apotheker*, de Dittersdorf, *Oberon*, de Wranitzky, *Neue Sontags Kind*, de Wenzel Müller, *die Schöne Müllerin*, de Paisiello, *Nina*, de Dalayrac traduites en allemand. Les «Artistes français du Théâtre d'Amsterdam», qui ont effectué leur clôture le 3 février précédent, avec *Marianne et Dimont ou le Triomphe de l'Amitié fraternelle*, de Deschamps, et la première du *Revenant* ont fait connaître une pièce civique de Gossec, *l'Offrande à la Liberté*, «Grande Scène Patriotique en François» (23 janvier 1796). Une «nouvelle Troupe des Artistes dramatiques françois de «La Haye» revient, du 25 avril au 2 mai, donner en une semaine: *Le Directeur dans l'Embarras*, de Cimarosa; *l'Amour filial ou la Jambe de bois*, de Gaveaux, *la Soirée orageuse*, *les Prétendus*, *l'Epreuve villageoise*, *Blaise et Babet*, *Raoul Barbe-bleue*, *Lodoïska*, de Kreutzer.

En septembre, une autre troupe française, «sous la direction du citoyen Gazel», débute le 2, par la première de *la Famille indigente* de Dalayrac, suivi des *Visitandines*, de Devienne. Après *Raoul de Créquy* et *Lucette et Colas*, la troupe du citoyen Gazel donne, le 9, la première de *Catherine ou la Belle Fermière* «de la citoyenne Julie Candeille, précédée d'*Ambroise ou voilà ma journée*, Opéra Bouffon en un acte, musique de Dalayrac.

Tout comme elle avait fait au Théâtre Français, en 1792, «Dans la Comédie de *la Belle Fermière*, ajoute l'affiche, la Citoyenne Candeille, Artiste de Paris, remplira le rôle de *Catherine*; Dans le 2[d] Acte, de la Comédie, la Citoyenne Candeille Chantera en s'accompagnant sur la Harpe». Le 7 septembre, dans *la Jeune Hotesse* (première représentation), comédie nouvelle en vers et en trois actes du citoyen Flins, «la Citoyenne Candeille remplira le Rôle de Caroline et chantera une Ariette de sa composition Accompagnée de sa Harpe».

Le 21, la troupe du citoyen Gazel donne *Toberne ou le Pêcheur suédois*, «Grand Opéra en deux Actes, Musique de Bruni: Cette pièce qui a eu un grand succès à Paris, dit l'affiche, n'à été représentée dans la République d'Hollande, qu'à *La Haye*, Samedi dernier & y a fait tant de plaisirs qu'on l'a demandée pour le Mardi; Cet Opéra sera orné de costumes, & decorations analogues à la pièce».

Le 9 novembre, *la Caverne*, «grand Opéra en 3 Actes. Musique de Le Sueur. Cette pièce qui n'a jamais été jouée en cette ville sera ornée d'un Spectacle d'un genre nouveau & de plusieurs Combats particuliers; avec un double Théâtre, dont l'un présentera l'intérieur de la Caverne & l'autre la forêt».

Le 11 janvier 1797, première d'*Œdipe à Colone*, «Grand Opéra en 3 Actes, Musique du Célèbre Sacchini, Cette pièce sera ornée de tout son spectacle, & Décorations, &c.» suivi du *Tonnelier*.

Richard-Cœur-de-Lion, pièce trop royaliste, avait été transformée, adaptée sur un nouveau livret. Le 1er mars, la troupe de Gazel en donna la première à Rotterdam; il l'annonçait ainsi: *Raymond*, «Opéra en 3 Actes, sous la Musique de *Richard Cœur de Lion*, Avec quelques Corrections; Cette pièce sera ornée de tout son Spectacle de l'Assaut de la forteresse, & Combats particuliers». Elle était suivie de *la Mélomanie* de Champein.

En novembre, 1797, une autre troupe, «les Artistes françois de l'entre-

prises des Citoyens Franceville, Mariage & Associés» vient donner deux représentations, les 22 et 25. A la première Joanny, «élève de Talma», joue le fameux *Pygmalion* de Rousseau.

Le 24 avril 1799, «les Artistes du Théâtre François de la République Batave à Amsterdam» viennent donner à Rotterdam *Marianne*, un acte de Dalayrac, suivi de la première du *Prisonnier ou la Ressemblance*, de Della Maria. «La Citoyenne Schreuffer, première Artiste du Théâtre de l'Opéra-Comique de Paris, Remplira dans la première Pièce le Rôle de *Marianne*, et dans la Seconde celui de *Rosine*».

En 1800, aucune troupe française ne paraît sur le théâtre de Rotterdam. A partir du 25 avril, disparaît une mention que reproduisaient toutes les affiches depuis plusieurs mois, relatives aux assignats, qui n'étaient pas acceptés en paiement.

Il nous a paru intéressant de feuilleter les recueils des années 1813 (année de l'indépendance) et suivantes.

En 1813, un «directeur privilégié des Théâtres de Hollande, Département des Bouches-de-la-Meuse, W. Bingleij, amène les artistes d'Amsterdam à Rotterdam. Il leur fait jouer, entre autres pièces, *la Fille mal gardée*, de d'Auberval, *Ambroise*, de Dalayrac, et *le Calife de Bagdad*, de Boieldieu, «terminé par un grand Divertissement turc» (8 juin): *Aline*, de Le Berton (Berton), le 16 août, etc. A cette époque, les affiches indiquent qu'il est perçu, «pour les indigents» 10% en sus du prix des places qui varie de 4 sols à 2 florins.

Nul doute que le dépouillement de cette curieuse et riche collection de programmes du Stadt-Schouwbourg de Rotterdam ne soit très suggestif, surtout au point de vue français, par les renseignements pittoresques qu'elle renferme, sur les relations musicales et théâtrales d'une ville comme Rotterdam avec les pays environnants. Ces relations furent souvent conditionnées par les vicissitudes historiques au politiques; ainsi, 1814-1815, on ne voit pas apparaître une représentation française dans ces programmes, mais, par la suite, les troupes françaises alternèrent avec les troupes germaniques et hollandaises, dans la grande ville du Sud des Pays-Bas.

C'est Rotterdam qui, en Hollande, donna les premières représentations wagnériennes: *Tannhæuser* en 1860, *Lohengrin* en 1862, *Rienzi* en 1868, *le Hollandais* en 1869, *la Walkïre* en 1878, *les Maîtres-chanteurs* en 1879, alors qu'Amsterdam ne donnait le *Tannhæuser* qu'en 1863, et ne reprenait le répertoire wagnérien qu'en 1884, avec *les Maîtres-chanteurs*; et que La Haye ne connaissait pas *Tannhæuser* et *Lohengrin* avant 1870.

De 1861 à 1868, Rotterdam posséda, il est vrai, un opéra allemand, dont l'activité peut être étudiée aux mêmes Archives de la Ville.

Le Conservatoire, le premier fondé par la Maatschappij en 1884, ne possède pas de bibliothèque spécialement intéressante pour les études musicographiques ou musicologiques. Il en est de même de la Bibliothèque communale publique (Gemeentlijke openbare Bibliotheek).

Il faut signaler, en terminant, la monographie très complète de M. W. Sibmacher-Zijnen, critique musical de l'*Allgemeene Handelsblad*, publiée récemment dans la belle revue musicale *Caecilia*, sur la Musique à Rotterdam (*Muziekleven in Rotterdam*), et du même auteur, une étude plus générale sur la musique en Hollande, au XIXe siècle (*Een eeuw-beschouwing*), dans la revue *De Floey* (mars 1913).

Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts.

Von

Johannes Wolf.

(Berlin.)

Die Sammlungen musiktheoretischer Traktate des Mittelalters, wie sie uns vor allem bei Gerbert, Coussemaker und in den Arbeiten von Adrien de la Fage vorliegen, enthalten eine Fülle von Materialien, die in das Kunstschaffen und Kunsttreiben vergangener Jahrhunderte einführen und Wesen und Bedeutung des Kulturfaktors Musik im Mittelalter erkennen lassen. Keinem tiefer Blickenden blieb aber die Tatsache verborgen, daß, abgesehen von schlechter Textkritik und sorgloser Drucklegung, nicht immer die besten Quellen benutzt waren und mehr nur aufgerafft war, was bequem am Wege lag. So kam es, daß mit Hilfe dieser unzureichenden Materialien nur ein lückenhaftes und wenig solides Lehrgebäude aufgeführt werden konnte. Ein aufzurichtendes Corpus scriptorum de musica medii aevi, für welches die Grundlagen gegeben sind, wird hierin Wandel schaffen. Wie wertvolle Bausteine die Durchforschung der Bibliotheken an das Licht zu bringen vermag, das sei an einem Funde in der Bibliotheca Amploniana zu Erfurt aus der Frühzeit der ars nova erwiesen.

Bekanntlich ist ars nova ein Schlagwort, das in den verschiedensten Perioden des Stilwandels im Umlauf war. Hier sei damit jene Periode der Musikentwicklung bezeichnet, in der durch das Wirken der Philippe de Vitry und Johannes de Muris unter dem Einflusse Italiens eine Vielgestaltigkeit des Rhythmus im Zusammenhang mit umwälzenden Neuerungen in der Aufzeichnungsweise und ein gewaltiger Aufschwung in den Ausdrucksformen zu erkennen ist. Langsam bahnten sich in der durch die Schule von Notre-Dame ausgebildeten ars antiqua seit der Wende des 13. Jahrhunderts neue Bestrebungen an, um dann etwa im 3. Jahrzehnt zum Umschwung zu drängen. Mitten hinein in die ersten Jahrzehnte der neuen Kunstblüte führt uns das »Compendium de discantu mensurabili« des Petrus dictus Palma ociosa aus dem Jahre 1336, ein für die Technik des Satzes höchst wichtiges Dokument. Das Explicit gibt uns einige Aufschlüsse über die Person des Verfassers. Wir erfahren seine Herkunft aus Bernaville in der am Ausflusse der Somme gelegenen alten Grafschaft Ponthieu, seine Zugehörigkeit zum Cisterzienserorden und seine Wirksamkeit an der Kirche St. Mariae des Klosters Carus Campus[1]) in der Diözese Amiens. Musikgeschichtlich wichtiger Boden ist es demnach, auf den uns unser Traktat hinleitet. Jene Flandern benachbarten und England zugekehrten nördlichen Landstriche des heutigen Frankreichs sind das Feld der Tätigkeit des Petrus. Corbie, St. Amand und St. Omer, die alten Pflanzstätten des kirchlichen Gesanges, liegen nicht weit ab, und Paris, der Hauptsitz der ars antiqua, Meaux, die Wirkungsstätte Philippe de Vitry's, Rouen, Beauvais, Arras, Tournai sowie das spätere Zentrum der niederländischen Schule Cambrai bilden den weiteren Umkreis.

---

1) Carus = Caris = Cher, Nebenfluß der Loire. Zur Klostergeschichte von Carus Campus vgl. »Gallia Christiana« (Parisiis MDCCLI), Bd. 10, Spalte 1336 ff. Petrus wirkte unter dem Abt Johann VI., dem am 7. Okt. 1337 Wilbrandus folgte.

Nach meiner Kenntnis ist der Traktat des Petrus nur in einer Quelle, dem codex in octavo 94 der Bibliotheca Amploniana zu Erfurt, einer Pergament-Sammelhandschrift des 14. Jahrhunderts überliefert. Der 98 + 2 Blätter mit den Maßen 16,3 × 11,3 (12,4) cm umfassende Band, welcher Handschriften verschiedener Herkunft und Größe vereinigt, hat durch Mäusefraß stark gelitten, die Blätter (1) 1—58 sind am Längsrande bedeutend beschädigt. Der vordere Deckel des in Holz mit Lederrücken gebundenen Kodex ist losgerissen. Über die Provenienz des Bandes vermag ich nichts zu sagen. Auf dem bei einer neueren Foliierung nicht einbegriffenen ersten Blatte findet sich auf der Rückseite das alte Inhaltsverzeichnis:

Musica fulgentina
Item tractatus de musica
Item Quedam de musica gwidonis
Item musica de discantu cum practica
Item musica de tonis artificialibus
Item musica de plano cantu.

Genauere Untersuchungen stellen den musikalischen Inhalt wie folgt fest:

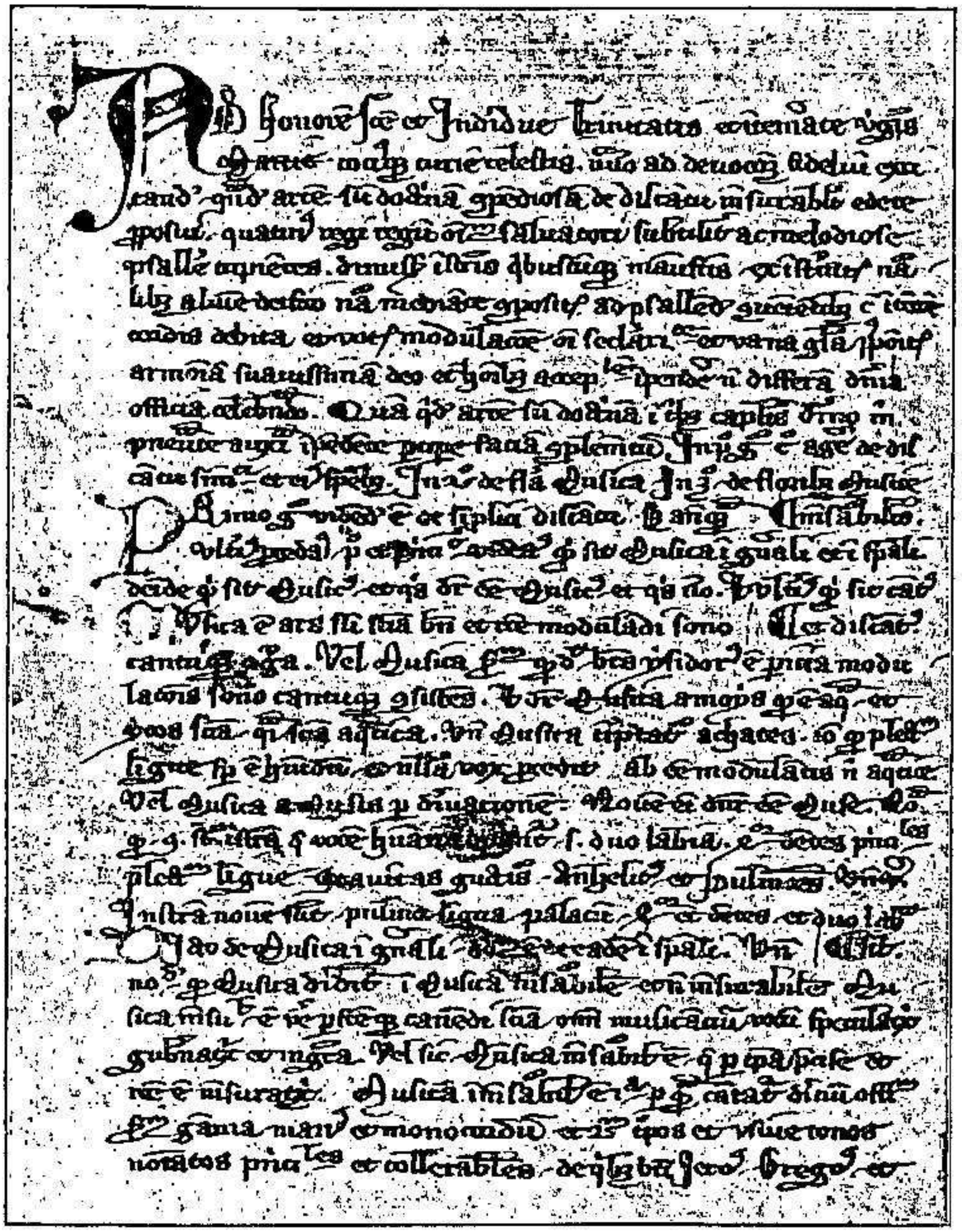
fol. 2[a]—29[b] Die Musica des Johannes Cotto (Gerbert Scriptores II, 230—265),
fol. 30[a]—35[b] Dialogus Oddonis (G. S. I, 252—264),
fol. 35[b]—36[a] De mensuris nolarum,
fol. 39[a]—51[b] Micrologus Guidonis [anonym] (G. S. II, 2—24),
fol. 51[b] De tonis,
fol. 51[b] Versus super neumas,
fol. 52[a]—54[b] Tractatus de modis,
fol. 54[b]—55[b] De mensura fistularum,
fol. 59[b]—68[a] Compendium de discantu mensurabili compilatum a fratre Petro dicto Palma ociosa,
fol. 68[b]—70[a] Compendium totius Artis Motetorum (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1908, S. 33 ff.).
fol. 70[b]—71[a] De arte discantandi [45 Verse],
fol. 75[a]—79[a] Tractatus de musica plana,
fol. 81[a1]–84[a2] De cantu plano,
fol. 84[b]—86[a] Stücke aus dem Hohen Liede Salomonis,
fol. 87[a]—97[b] Cuiusdam Aristotelis tractatus de musica mensurabili [anonym] (Coussemaker, Scriptores I, 269—280).

Die Ausgabe beschränkt sich auf den Abdruck des Textes unter Beseitigung offenbarer Fehler, Richtigstellung der Tonbezeichnungen und Interpunktion sowie Übertragung der komplizierteren Beispiele. Die Schreibung der Vorlage e für ae, cia für tia, v für u am Anfang der Worte und u für v in der Mitte, von dytonus, dyatessaron, dyapente, dyapason, ymmo, armonia für ditonus, diatessaron, diapente, diapason, immo, harmonia etc. ist beseitigt worden. Der mit Leichtigkeit zu führende Nachweis von Lehngut ist absichtlich unterlassen worden. Die unter dem Texte gegebenen Lesarten sind diejenigen der Vorlage. Das Faksimile der ersten Seite möge die Quelle veranschaulichen.

Compendium de discantu mensurabili compilatum a fratre Petro dicto Palma ociosa.

Ad honorem Sanctae et Individuae Trinitatis et intemeratae virginis Mariae totiusque curiae celestis necnon ad devotionem fidelium excitandam quandam

artem sive doctrinam compendiosam de discantu mensurabili edere proposui, quatinus regi regum omnium salvatori subtiliter ac melodiose psallere cupientes dimissis instrumentis quibuscumque manufactis ex insfrumentis naturalibus aliunde deifico natura mediante compositis ad psallendum convenientibus cum intentione cordis debita et vocis modulatione omni saeculari-



Erfurt, Bibl. Amploniana Ms. 94 in 8vo fol. 59b.

tate et vana gloria postpositis harmoniam suavissimam Deo etiam hominibus acceptabilem impendere non differam divina officia celebrando. Quam quidem artem sive doctrinam in tribus capitulis divino mihi pneumate auxilia impendente percipere faciam complementum. In primo igitur capitulo agetur de discantu simplici et eius speciebus, in secundo de falsa musica, in tertio de floribus musicae mensurabilis.

Primo igitur videndum est de simplici discantu. Sed antequam ulterius procedamus, primo et principaliter videamus, quid sit musica in generali et in speciali, deinde quid sit musicus et quis dicitur esse musicus et quis non et ulterius, quid sit cantus et discantus.

Musica est ars sive scientia bene et recte modulandi sono cantuque congrua vel musica secundum quod dicit beatus Isidorus est peritia modulationis sono cantuque consistens. Et dicitur musica a moys, quod est aqua, et ycos scientia, quasi scientia aquatica. Unde musica interpretatur achates ideo quod plectrum linguae semper est humidum et nulla vox procedit ab ore[1]) modulantis nisi aquatice, vel musica a musis per derivationem. Novem enim dicuntur esse musae. Nota, quod novem sunt instrumenta quae vocem humanam operantur scilicet duo labia, quatuor dentes principales, palatum[2]) linguae, concavitas gutturis[3]), anhelitus et pulmones. Unde versus:

Instrumenta novem sunt: pulmo, lingua, palatum,
Quatuor et dentes et duo labia simul.

Dicto de musica in generali, dicendum est de eadem in speciali. Unde notandum, quod Musica dividitur in musicam mensurabilem et non mensurabilem. Musica mensurabilis est vere perfecteque canendi scientia, omnium musicantium vocum speculatrix, gubernatrix et magistra. Vel sic: Musica mensurabilis est quae per tempora praecise et recte est mensuratrix. Musica immensurabilis est illa, per quam cantatur divinum officium secundum gamma manus et monocordum et secundum tropos abusive[4]) tonos nominatos principales et collaterales[5]), de quibus beati Jeronimus, Gregorius et (fol. 60ª) Guido cum pluribus aliis tractaverunt. Et dicitur immensurabilis, quia sine certo numero temporum cantatur; similiter ad voluntatem cantantis pronuntiatur secundum quod sibi melius placuerit et visum fuerit oportunum.

Musicus est qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis assumpsit. Non enim dicitur musicus vel cantor sed bestia, qui facile aut praesumptuose plures cantus emendat, nisi prius per omnes modos et regulas artis investigaverit, si forsan in aliquo stare possint. Nec etiam dicitur verus musicus, qui voce vel manibus tantummodo operatur, sed qui de musica noverit regulariter loqui et certis rationibus eius sensum plenius[6]) enodare.

Cantus est inflexio vocis ad vocem. Discantus est aliquorum diversorum cantuum duarum vel plurium vocum secundum modum et tempus ad aures pervenientium dulcis melodia. Et dicitur discantus quasi diversus cantus, eo quod illi[7]) cantus, ex quibus discantus componitur, debent differre, ita quod, quando unus ascendit, alter descendat et e contrario. Possunt tamen ambo simul ascendere et descendere propter cantus pulchritudinem vel propter defectum vocis et etiam causa necessitatis. Et talis ascensio sive descensio non debet fieri eodem modo. Immo debet quanto decentius potest floribus adornari. Concedo tamen ascendere simul et descendere eodemque modo sive divisione aliqua in speciebus sive differentiis imperfectis sicut est semiditonus, ditonus et tonus cum diapente. Nec etiam in speciebus sive differentiis musicalibus praedictis perfectis aut imperfectis neque in media consulo fieri eodem modo duas vel plures consonantias unisonantes in eodem spatio sive linea existentes.

---

1) $\overline{ee}$ = esse.
2) $\bar{p}$lea^{m}.
3) gucturis.
4) et usive.
5) collaterabiles.
6) $\bar{p}$leni^{9}.
7) nulli.

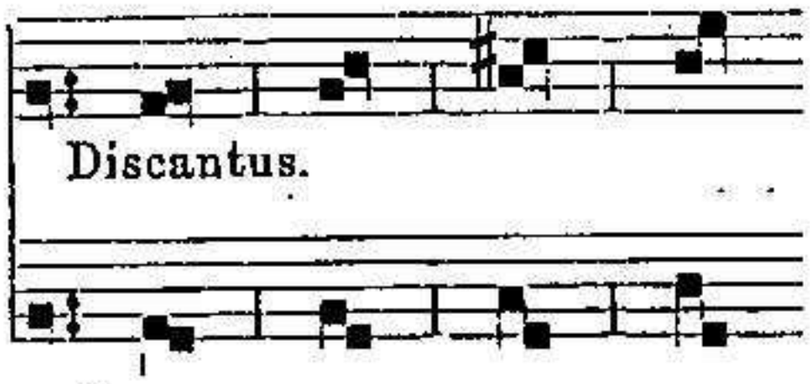
His visis videamus breviter, ex quibus speciebus musicae discantus valeat ordinari. Unde notandum est, quod omnis simplex discantus, qui nihil aliud est quam punctus contra punctum sive notula naturalibus instrumentis formata contra aliam notulam, simpliciter potest componi et ordinari ex unisono, semiditono, ditono, diapente, tono cum diapente et diapason. Ad evidentiam istarum specierum musicalium discantus praedictarum, ut clarius intelligatur, est scire necessarium, quid sit vox in musica et quid sit tonus et semitonium. Vox in musica, ut dicit beatus Isidorus, est sonorum notarum signorumve[1]) coadunatio, vel vox secundum musicam est quaelibet notula naturalibus instrumentis formata tam in cantu mensurabili quam non mensurabili. Et est sciendum, quod 6 sunt notulae sive voces naturaliter formatae secundum musicum. Quae quidem voces in omni musica repetuntur, scilicet *ut re mi fa sol la.* (fol. 60^b). Insuper est notandum, quod omnis vox musicalis aut est intensa aut remissa, quia dicit Isidorus: consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia, et Gregorius: consonantia est acuti gravisque soni mixtura universaliter uniformiterque auribus accidens. Tonus consonativus[2]) ut dicit Papyas est legitimum acuminis vel gravitatis [spatium[3])] de sono ad sonum. Item Boetius: Tonus est legale spatium elevationis seu depositionis continens in se duo semitonia. Vel sic: Tonus est distantia unius vocis ad aliam tam ascendendo quam etiam descendendo sibi propinquiorem[4]), ut si dicamus *ut re, re ut, re mi, mi re, fa sol, sol fa, sol la, la sol.* Et dicitur tonus a tono tonas, eo quod perfecte et distincte dicit distantiam inter duas voces. Semitonium est elevatio seu depositio solius *mi* ad *fa* et e contrario dicendo *mi fa, fa mi.* Et dicitur semitonium de semi indeclinabile, quod signat idem quod dimidium, et tonus toni Unde semitonium quasi dimidium toni.

His igitur omnibus diligentia qua decet consideratis, ad primam speciem discantus ordinandam et disponendam adiuvante Domino veniamus.

Unisonus est omnis sonus naturalibus instrumentis formatus sine intentione vel depressione immediate prolatus; vel sic: unisonus est unius et eiusdem vocis immediata repetitio. Et dicitur unisonus ab unus, a, um et sonus, ni quasi unus sonus et immediate repetitus, ut hic:

exemplum

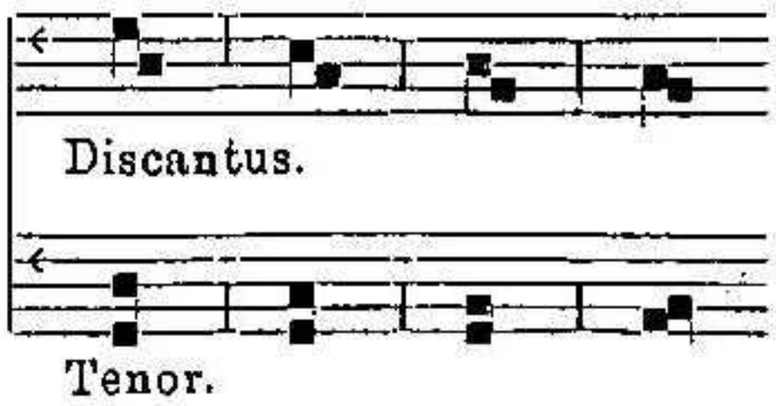
Possumus enim ascendere ab unisono ad alias species sive differentias discantus supra ipsum existentes, ut hic patet:



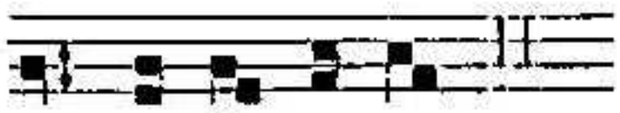
Possumus etiam descendere ab aliis speciebus sive differentiis discantus ad unisonum, ut hic patet:

---

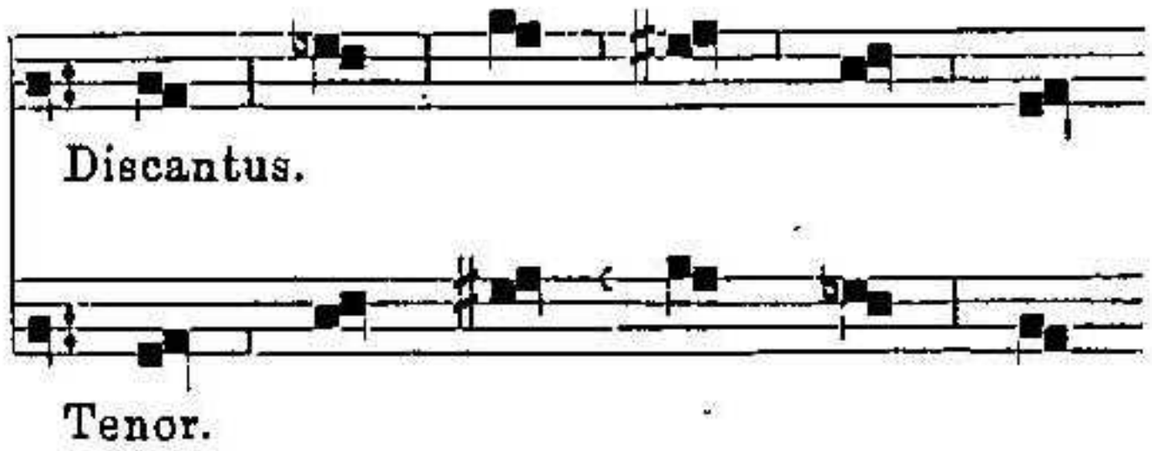
1) sig̃noꝝ v'e. 2) consonat̃s. 3) fehlt. 4) propinquiore.



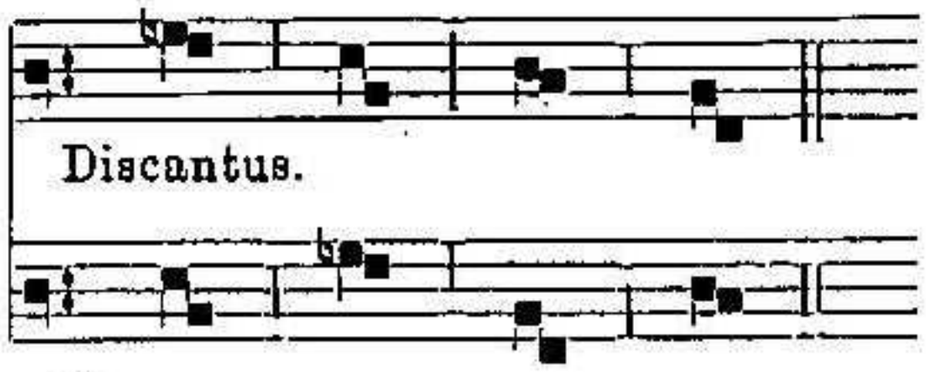
Semiditonus est quaedam alia species discantus, quae alias vocatur tertia minor continens legitimum spatium unius toni cum semitonio et tres voces immediate sequentes tam in elevatione quam in depressione, ut hic:


exemplum

Et dicitur semiditonus a semus, sema, mum, quod est imperfectus, ta, tum, quasi imperfectus ditonus. Exemplum de duobus insimul:



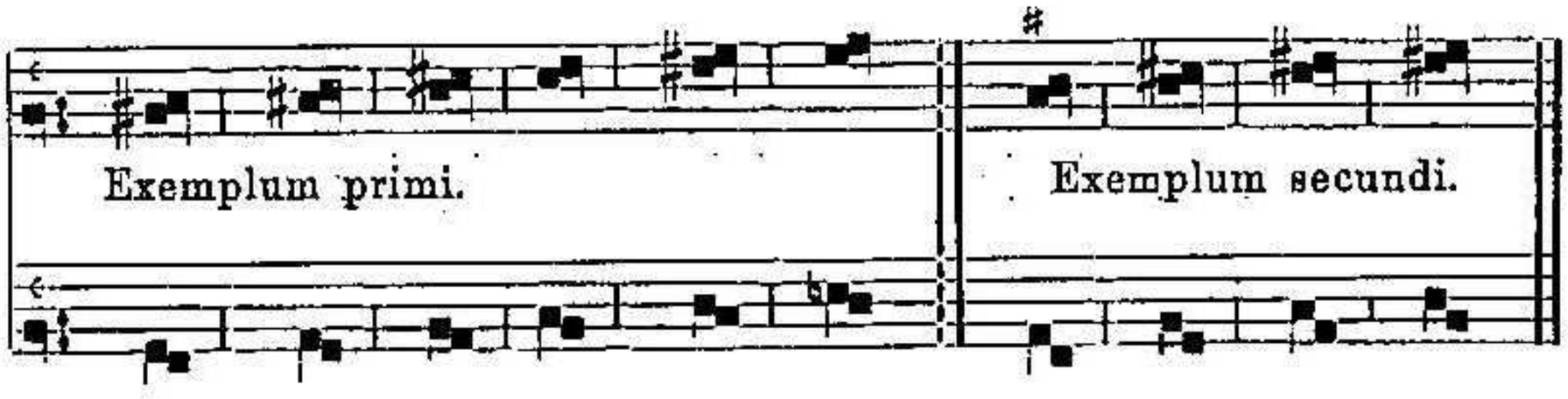
Vel ubi cantus descendat per quatuor voces divisim et discantus similiter descendat per unam vocem ad diapente vel e contrario, ut hic:



Ditonus est quaedam alia species discantus, quae alio nomine tertia maior nuncupatur (fol. 61[a]), continens legale spatium duorum tonorum et tres voces simul coniunctas tam ascendendo quam descendendo, ut hic:

exemplum

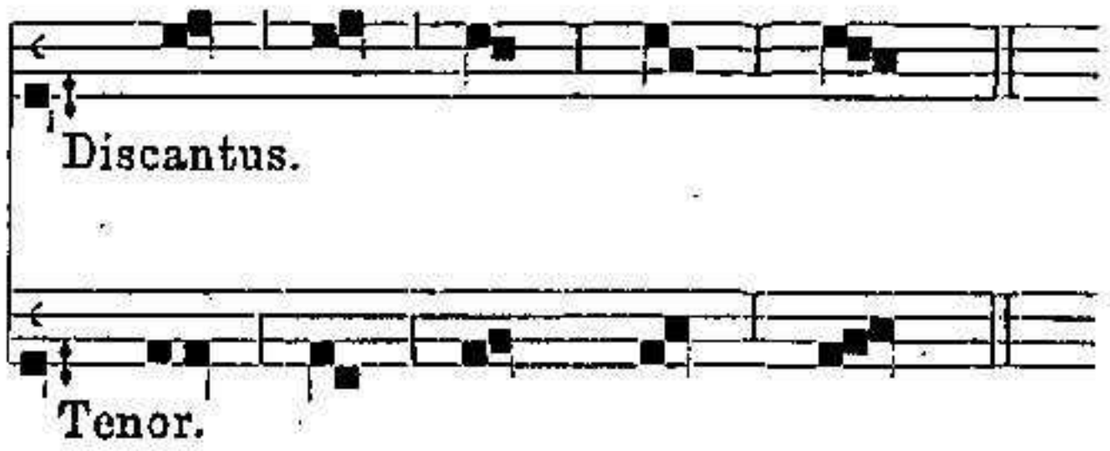
Et dicitur ditonus a dia, quod est duo, et tonus, ni, quasi duo toni legitime coniuncti, et non debet fieri, nisi ipsam immediate sequatur diapente vel tonus cum diapente, ut hic:



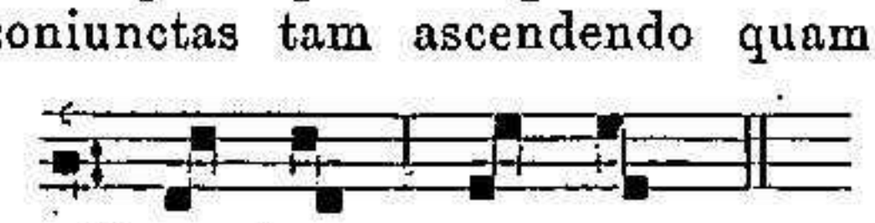
Diapente est quaedam alia species discantus, quae quinta alias nominatur continens legitimum spatium trium tonorum et unius semitonii et quinque voces immediate sequentes tam in elevatione quam in depressione, ut hic:

exemplum.

Et dicitur a dia, quod est de, et penta, quod est quinque, quasi de quinque vocibus constans. Possumus enim ascendere et descendere de diapente ad omnes alias species discantus supra ipsum et sub ipso existentes, licet de natura sua habeat fieri in mediis vocibus inter superiores et inferiores de duobus. Exemplum ut hic:

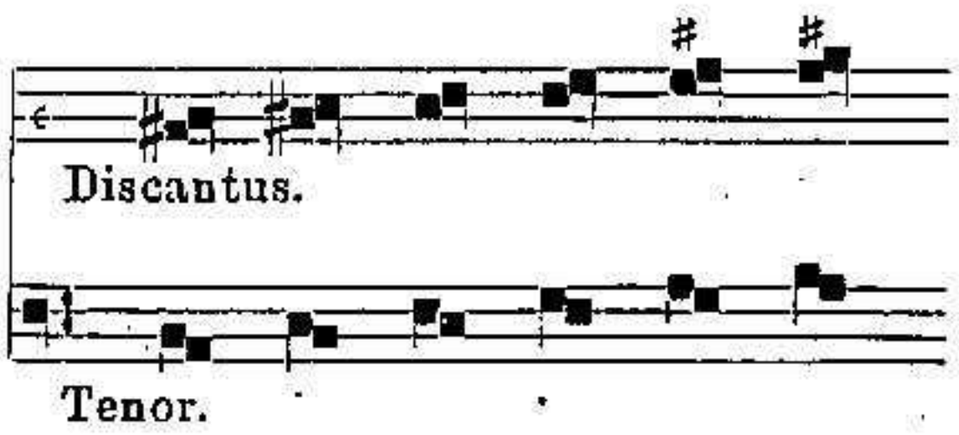


Tonus cum diapente est quaedam alia species discantus, quae alio nomine sexta vocatur continens legale spatium quatuor tonorum et unius semitonii et sex voces simul coniunctas tam ascendendo quam descendendo, ut hic:

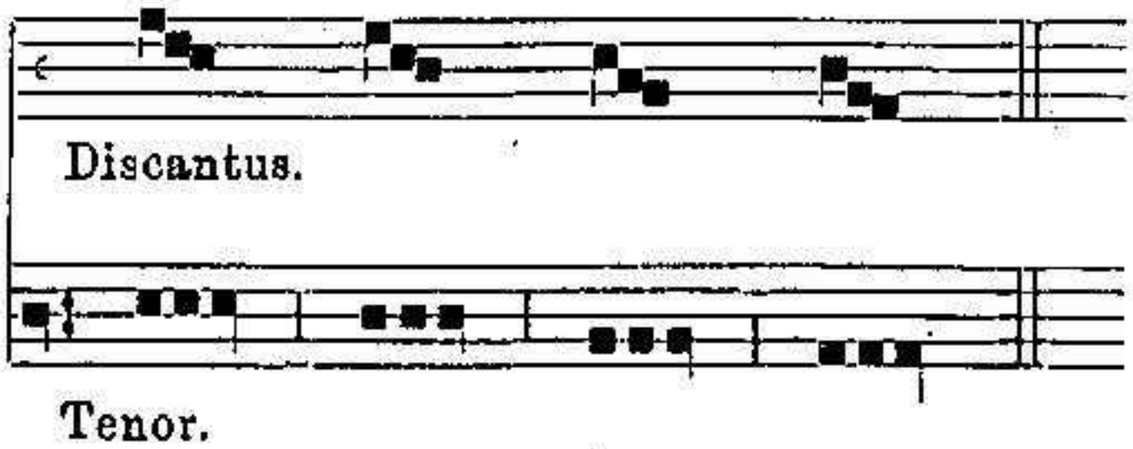


Exemplum

Et non debet fieri, nisi cantus descendat per unam vocem ad diapason, ut hic:

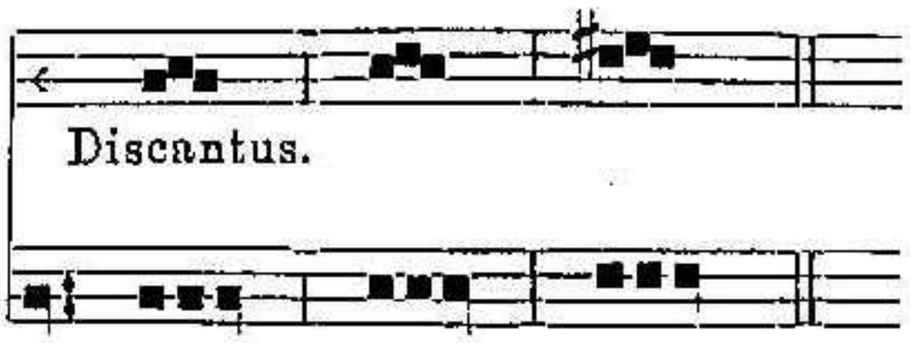


Vel discantus sit in diapason pro prima voce supra tenorem et pro secunda voce descendat per semiditonum divisim et erit in tono cum diapente et pro tertia voce descendat unum tonum et sic habemus (fol. 61^{b}) diapente tenore non mutato:

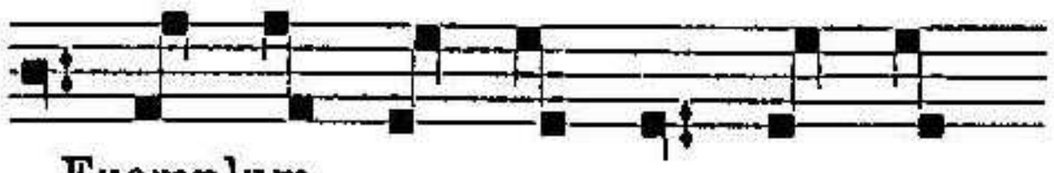


1) fehlt.

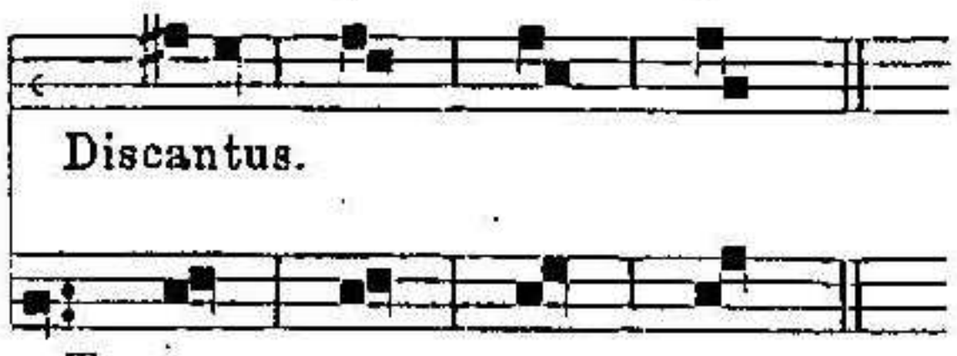
Vel discantus pro prima voce sit in diapento supra tenorem et pro secunda voce ascendat unum tonum et erit in tono cum diapente et iterum descendat a dicto tono cum diapente per unum tonum et habemus diapente, tenore tamen non mutato, ut hic:



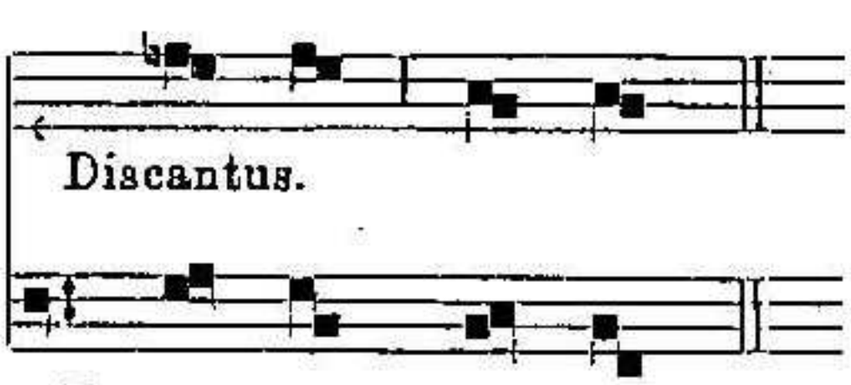
Diapason est quaedam alia species discantus, quae alias duplum vel octava nuncupatur concordans ad modum unisoni, continens legitimum spatium quinque tonorum et duorum semitoniorum et octo voces immediate sequentes tam in elevatione quam in depressione, ut hic:


Exemplum.

Et dicitur diapason a dia, quod est de, et pan, quod est totum, et seron (!), quod est vox, quasi in se continens omnes alias voces scilicet species discantus antedictas. Possumus enim descendere de diapason ad omnes alias species discantus praedictas sub ipso existentes, ut hic:



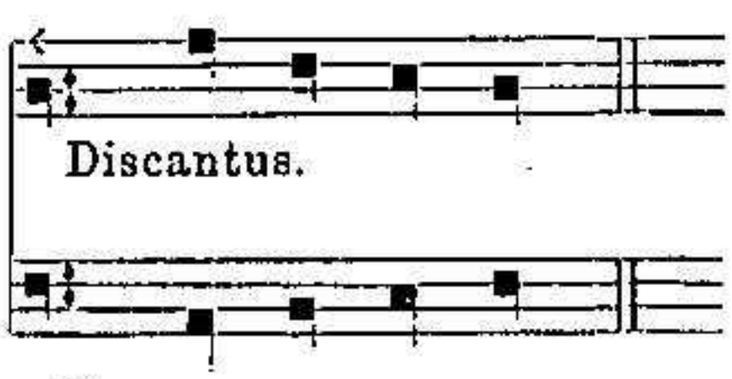
Et habet fieri de natura sua in inferioribus tenoris vocibus. Si forte aliquis supra diapason voluerit discantare, debet ibidem ordinare discantum suum veluti supra unisonum, sicut superius est expressum. Et ideo sicut semiditonus supra unisonum requirit unisonum seu diapente descendendo [1]), ita et per easdem regulas semiditonus supra diapason requirit diapason vel diapente supra diapason descendendo, ut hic:



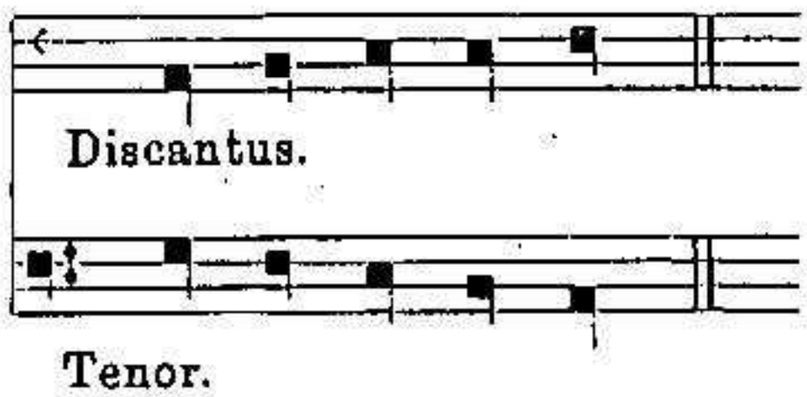
Et sicut ditonus supra unisonum requirit diapente seu aliam speciem discantus ascendendo, ita per easdem regulas ditonus supra diapason requirit diapente supra diapason sive aliam speciem (fol. 62ª) discantus ascendendo, ut hic patet exemplum de omnibus:

1) descendentis.

Istarum autem discantus [specierum[2])] quaedam sunt perfectae, quaedam imperfectae et una media. Perfectae sunt unisonus et diapason et dicuntur perfectae, eo quod perfectam generant consonantiam et finalem. Imperfectae sunt semiditonus, ditonus, tonus cum diapente et dicuntur imperfectae, quia imperfectam generant consonantiam et infinalem. Et media est diapente, et dicitur media, eo quod mediocriter se habet inter species discantus superiores scilicet et inferiores, et est species finalis et est super omnes audientibus delectabilis et melodiosa. In natura autem specierum discantus praedictarum debet incipi seu fieri discantus praeterquam tantummodo in speciebus perfectis sive in media sicut in unisono, diapason et diapente. Praeterea notandum est, quod omnes species discantus praedictae debet una alteri viciniori quam poterit aptari et etiam ordinari, verbi gratia, ut si cantus ascendat per voces sese immediate sequentes et discantus sit in diapason supra cantum praedictum, post diapason debemus facere diapente descendendo contra cantum dictum semiditonum et ultimo unisonum, ut hic:



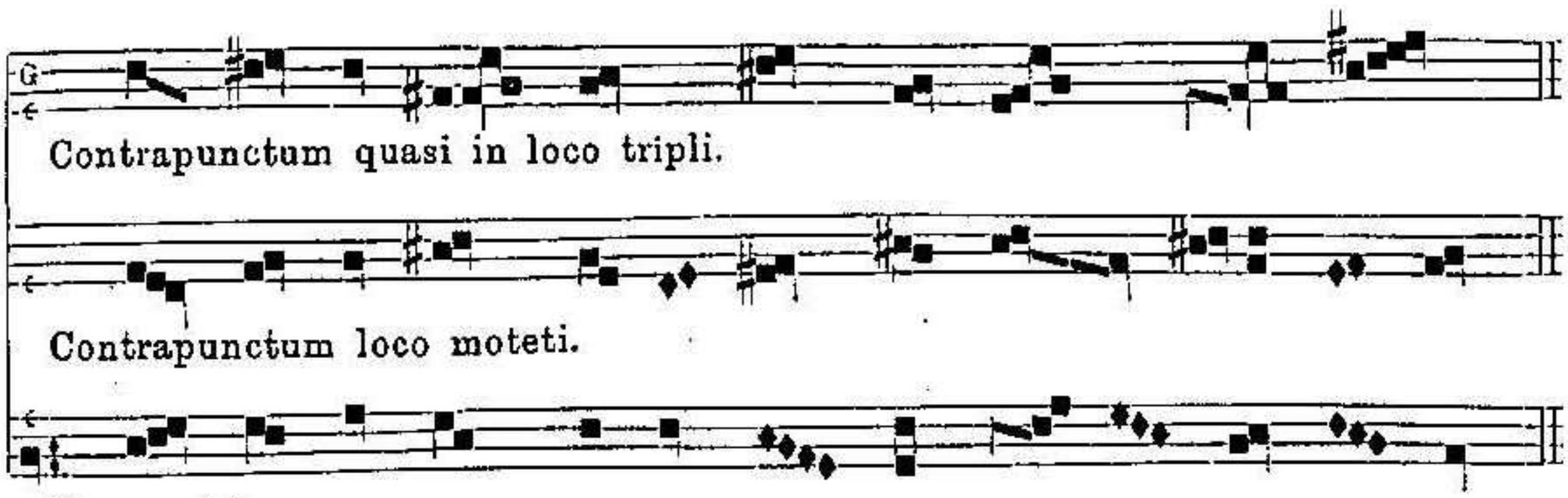
Et si cantus descendat gradatim per voces sese immediate sequentes, ut dictum est, et discantus sit in unisono, tunc debemus facere post unisonum ditonum addendo dictum diapente, post tonum cum diapente et ultimo diapason, ut patet in sequenti exemplo:



Insuper nota, quod, licet omnes species discantus antedictae decentius stant et ordinantur in locis praedictis quam in aliis quibuscumque, possunt tamen ordinari et fieri, ubicumque volueris, hoc cautius observato, quod unicuique speciei discantus debitus numerus tonorum et semitoniorum observetur modo et forma superius annotatis.

---

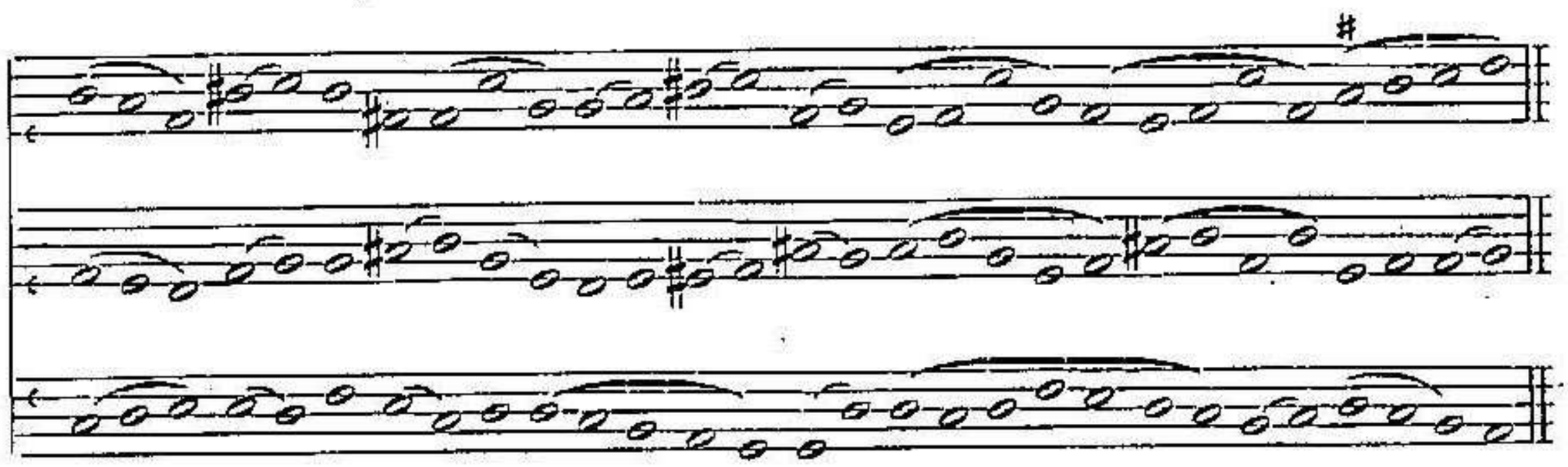
1) ■ ▪ ▪. 2) fehlt.



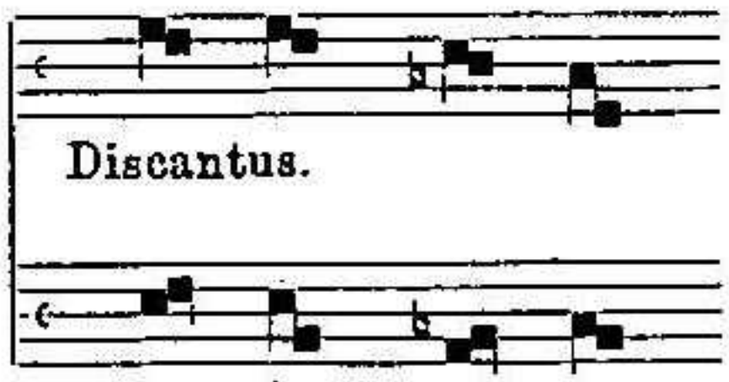
Contrapunctum quasi in loco tripli.

Contrapunctum loco moteti.

Tenor utriusque.



Detractato de simplici discantu et de eius speciebus modo restat detractandum de falsa musica. Unde primo notandum (fol. 62b) est, quod omnis species discantus, excepto unisono et semiditono, quandoque reperitur imperfecta propter defectum semitonii, et tunc oportet necessario, quod per falsam musicam perficiatur. Et quia falsa musica cuilibet speciei discantus, unisono semiditono dumtaxat exceptis, ut dictum est, est necessaria, idcirco videamus, quid sit falsa musica et quare fuit inventa et ubi sit necessaria. Falsa musica est quae non potest inveniri in Gamma manus secundum artem plani cantus ab initio sibi imposita. Vel sic: Falsa musica est adventicia scientia inventa causa adiutorii. Falsa enim musica fuit inventa propter defectum semitonii, qui potest accidere in quacumque specie discantus praeter unisonum et semiditonum, ut praedicitur. Est ergo falsa musica in discantu valde necessaria et primo in specie[1]) quae dicitur tertia. Ubicunque igitur reperti fuerint *re fa* vel *mi sol* et e contrario in tribus vocibus continue ascendentibus sive descendentibus idest semiditonus, si requirat unisonum seu diatonice descendendo, et tunc falsa musica non est necessaria, quia omnis semiditonus descendens non indiget adiutorio, ut hic:



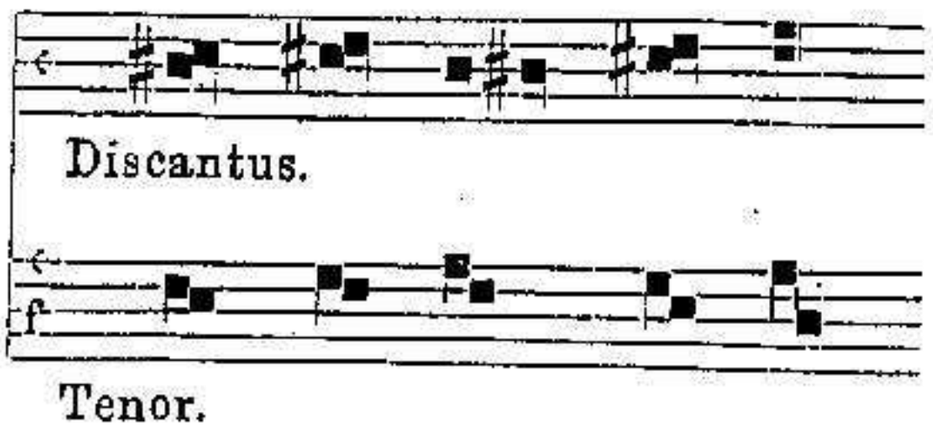
Discantus.

Tenor.

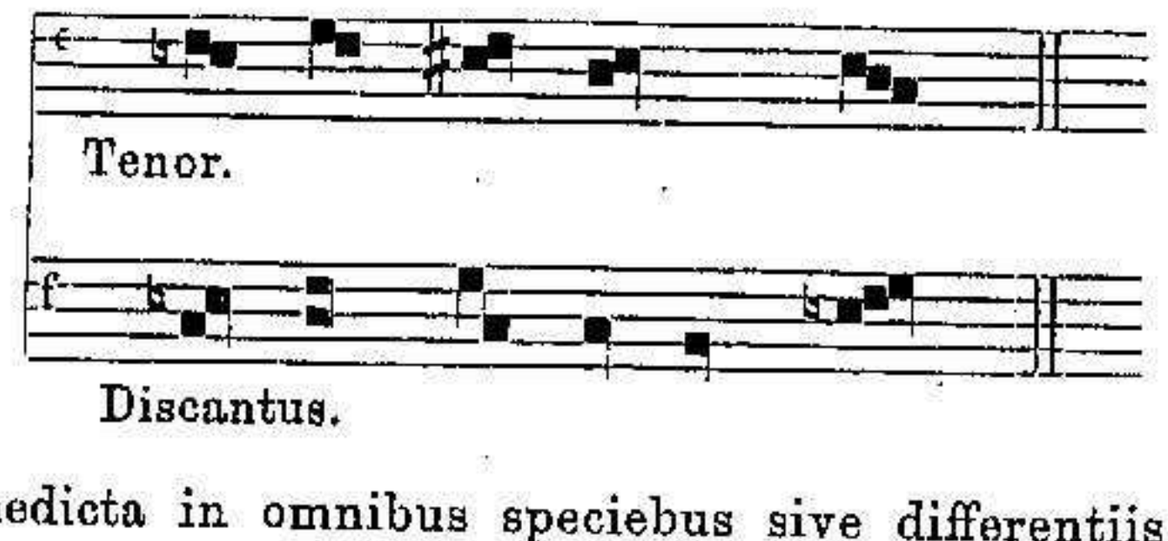
Sed si discantus sit ascendens et requirens diapente seu aliam speciem discantus ascendendo, tunc illa species discantus imperfecta debet perfici in dis-

1) se = s^{e} = specie.

cantu sustinendo semitonium. Et tunc amplius non erit semiditonus, immo ditonus perfectus et debet fieri in signum falsae musicae ante notam taliter elevatam, ut hic patet:

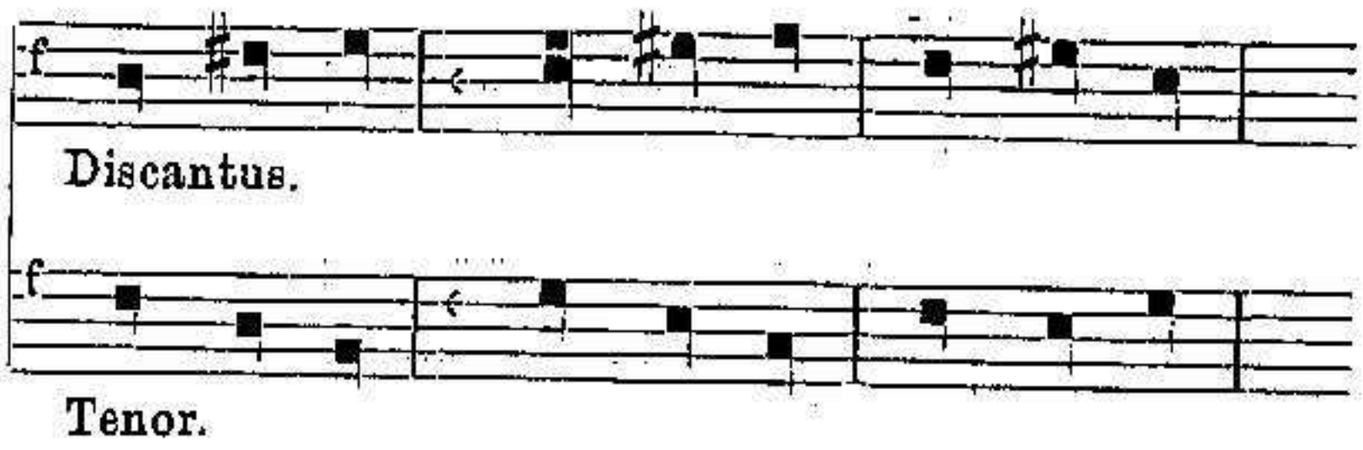


Et si forte contigerit discantum fieri sub tenore, propter hoc minime muta-bitur planus cantus, sed bene caveat discantor, ne differentias sive species discäntus in quantitato tonorum et semitoniorum sibi de iure debitorum faciat imperfectas, quia ex hoc posset maxima discordia suboriri. Immo cautius quam poterit omnes species discantus sive differentias, prout cuilibet competit, sustineat et disponat:



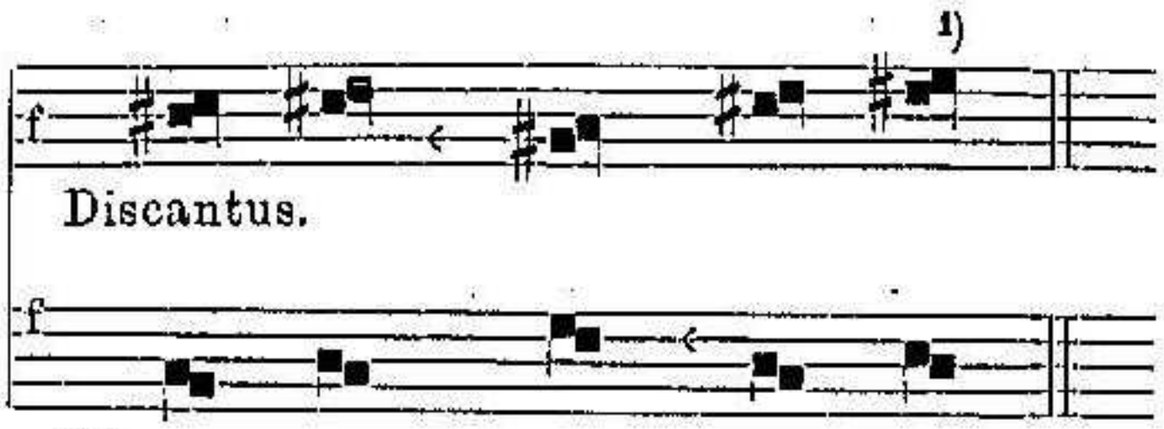
Ista namque praedicta in omnibus speciebus sive differentiis musicalibus observanda est. Aliquotiens tamen reperitur contrarium in quibusdam motetis et rondellis, in quibus cantus planus in falsam musicam transmutatur. Sed non est intentionis meae in arte illa cantum planum in aliquod devium transmutare, sed pro posse meo communes ipsius regulas observabo. Et sicut diximus de semiditono et ditono supra unisonum, ita et per easdem regulas dicendum est de eisdem supra diapason usque ad duplex vel triplex diapason secundum uniuscuiusque vocis qualitatem.

Dicto de tertia seu de semiditono et ditono, modo dicendum est de quinta sive de diapente. Ubicumque igitur evenerit *mi* et *fa* dupliciter in quinque vocibus immediate ascendentibus seu descendentibus, ibi est quinta (fol. 63ª) imperfecta ex semitonio. Debet enim perfici in discantu sustinendo semitonium et tunc fiat ♯ falsae musicae ante notam taliter elevatam, ut hic:

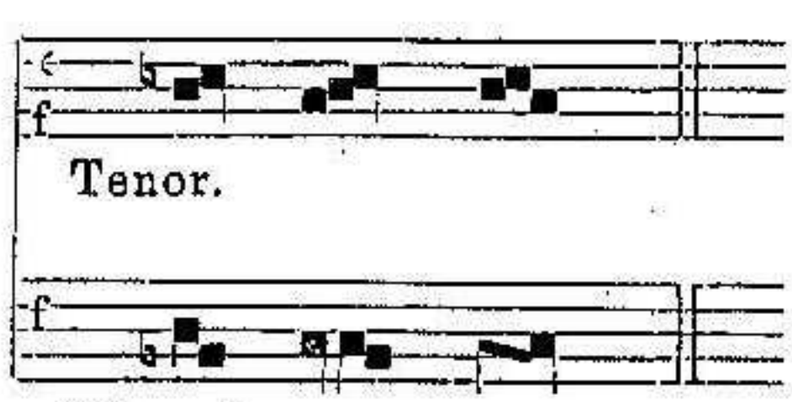


Et sicut diximus de quinta seu diapente usque ad diapason supra unisonum, ita et per easdem regulas dicendum est de eadem supra diapason usque ad duplex vel triplex diapason.

Dicto de quinta seu diapente, restat dicendum de sexta sive tono cum diapente. Unde nota: ubicumque reperti fuerint *mi* et *fa* dupliciter in sex vocibus coniunctim ascendentibus seu descendentibus, ibi est sexta imperfecta ex semitonio. Debet enim perfici in discantu sustinendo semitonium et tunc debet fieri in signum falsae musicae ante notulam, ut hic:



Detractato de sexta sive de tono cum diapente, ultimo restat detractandum de octava sive diapason. Igitur diapason potest fieri in discantu, ubicumque volueris, mutando et psallendo vel [per[2])] b vel per ♮ sicut cantus proprius excepto, quando cantus proprius fit per ♭ in *b fa* ♮ *mi* gravi et discantus est sub eodem cantu in *B-mi* volens idem facere diapason. Quia vero in illis octo vocibus inveniuntur *fa* et *mi* tripliciter, idcirco oportet necessario deprimere semitonium in discantu praedicto et tunc debet fieri ♭ in *B*[3])*-mi* in signum falsae musicae deprimendo semitonium, ut hic:



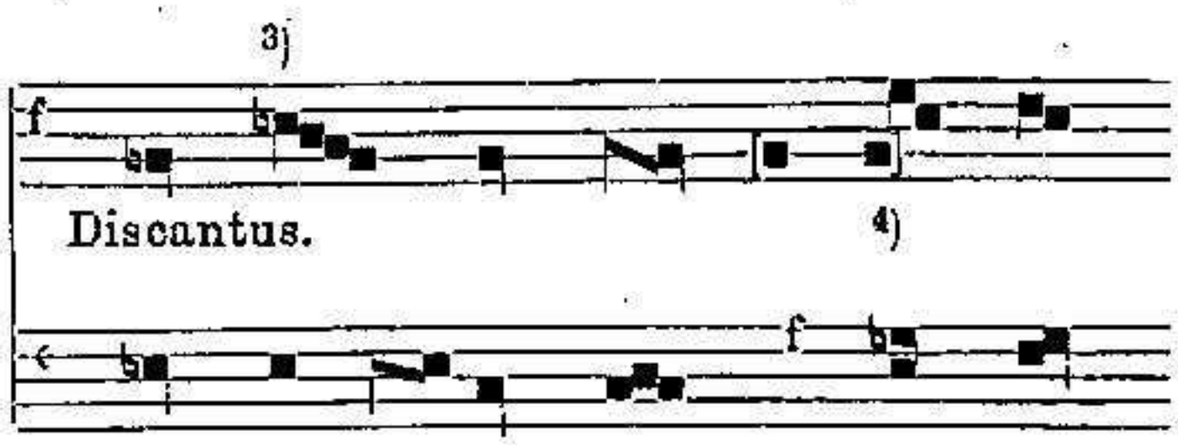
Praeterea notandum est in generali, quod falsa musica dicitur proprie, quando locabitur[4]) ♭ molle vel ♮ quadratum in locis non usitatis. Et ubi ponitur ♭, in eodem loco et sub eadem voce deprimitur semitonium ultra cantum consuetum. Et ubi ponitur ♮, in eodem loco et sub eadem voce sustinetur semitonium ultra cantum consuetum in locis non usitatis. Ponitur enim ad differentiam duplicis *b fa* ♮ *mi* gravis scilicet et acuti, ubi communiter b vel ♮ situatur, ad denotandum, quis cantus seu discantus per ♭ vel per ♮ debeat[5]) modulari.

Iterum notandum est, quod mutationes possunt fieri in falsa musica mutando de vera musica in falsam et e contrario iuxta cantuum variationes[6]). Quae quidem variationes sunt mutationes tam in vera musica quam in falsa. Desinentes in *ut* vel in *re* vel *mi* semper ascendere dinoscuntur; sed omnes aliae mutationes in *fa* vel in *sol* vel in *la* desinentes, ubicumque fuerint, deprimuntur. Ceterum non est oblivioni tradendum, quod falsa musica potest accipi communiter in *B*[7])*-mi* dicendo *ut* ibidem[8]) pro voce et ascendendo per voces usque ad *G-solreut* (fol. 63[b]) grave vel dicendo *la* pro voce in *G-solreut*

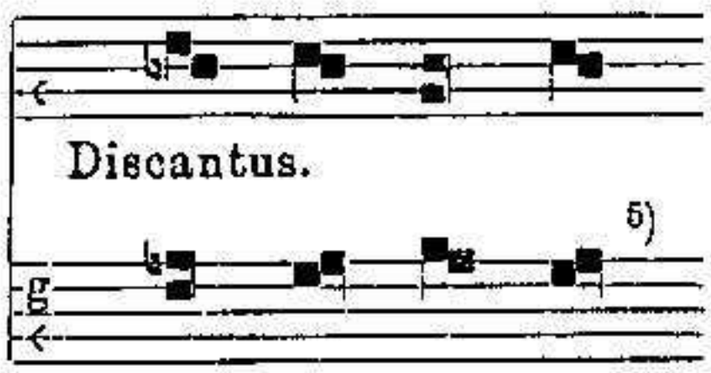
---

1) *ais' h'*. 2) fehlt. 3) b.
4) locālit'. 5) debeant.
6) Davor getilgt venerationes. 7) *b*.
8) Danach einige Worte durch Rasur getilgt.

praedicto descendendo per voces usque in B [1])-*mi*, mutando tamen per falsam musicam, quando videbitur expedire, et hoc propter diapente vel diapason sub *b fa* et *mi* gravi discantando sub tenore in B [1])-*mi* scilicet et E [2])-*lami* aliquando exeuntes, ut hic:



Idem est iudicandum de *b fa* ♮ *mi* acuto contra *e-lami* acutum propter diapente, discantando similiter sub tenore, ut hic patet in exemplo:



Et similiter falsa musica potest communiter accipi in *d-lasolre* dicendo *ut* ibidem pro voce ascendente [quod] per voces usque *b fa* ♮ *mi* acuto, descendendo per voces usque in *d-lasolre* mutando nihilominus per falsam musicam, quando necesse fuerit et hoc propter diapente sive tonum cum diapente supra *b fa* ♮ *mi* grave discantando supra tenorem in *f-faut* et *g-solreut* acutum tam in elevatione quam in depressione quandoque similiter exeuntes, ut hic patet in exemplo:

Viso de falsa musica diligenter, ultimo restat videndum de floribus musicae mensurabilis. Sicut videmus arborem tempore aestatis adornatam et decoratam floribus et animam sanctam hominis virtutibus necnon etiam beatissimam virginem Mariam de incarnatione filii sui unigeniti sine corruptione, sic omnis discantus de floribus musicae mensurabilis adornatur et etiam decoratur. Dicunt enim flores musicae mensurabilis [7]), quando plures voces seu notulae, quod idem est, diversimode figuratae secundum uniuscuiusque qualitatem ad unam vocem seu notulam simplicem tantum quantitatem illarum

---

1) *b*. 2) *e*. 3) Strich fehlt an der ersten Note der Ligatur.
4) Die eingeklammerten Noten sind überflüssig. 5) Im Tenor auch ♭ vor *a'*. 6) fehlt. 7) mensurabiles.

vocum continentem iusta proportione reducuntur. Quamvis autem nonnulli dicant et affirment flores scientiae musicalis fore innumerabiles secundum diversos modos discantus, et de innumerabilibus non valet haberi certitudo, volentes ob hanc causam de floribus huiusmodi aliquam artem componere. Tamen ne iuvenes et alii cupientes in dicta scientia proficere aliquam artem de eadem non habentes ob hoc fiant tepidi et remissi istam scilicet addiscendo, idcirco ego circa capacitatem ingenioli mei XII modos seu maneries de discantu mensurabili floribus adornato compilavi. Qui quidem modi seu maneries, prout (fol. 64ª) cuilibet competit, ordinantur sub modo perfecto et imperfecto et sub tempore perfecto et imperfecto et sub prolatione maiori et minori.

Modus in musica mensurabili est, quidquid occurrit per debitam mensuram longarum notarum, brevium, semibrevium et minimarum seu valoris earundem et dividitur in modum perfectum et imperfectum. Modus perfectus est, quando tres breves perfectae vel imperfectae vel valor maioris prolationis vel minoris accipiuntur pro perfectione. Modus vero imperfectus est, quando duo etc.

Maior prolatio est, quando tres minimae vel valor accipitur pro una perfecta semibrevi. Minor prolatio est, quando duae minimae tantummodo vel valor accipiuntur pro una semibrevi imperfecta. Semibrevis perfecta est, quae valet tres minimas. Semibrevis imperfecta est, quando tantum duas minimas comprehendit.

Et quia dicitur a vulgo: omne bonum in commune deductum clarius elucescit, ne illud bonum a Deo mihi collatum in me mortificetur et extinguatur, immo proximis meis in Christo fratribus per me ipsum caritate distribuatur et benigne quidem summis desiderio affectibus, idcirco istos[1]) 12 modos, ut clarius elucescant cunctis iuvenibus subtiliter discantare volentibus, isto modo sensui declarandos et etiam ordinandos videlicet [quod] a[2]) perfecto modo, qui consistit in una longa perfecta sive in tribus brevibus perfectis de maiori prolatione usque ad unam brevem perfectam minoris prolationis secundum modos seu maneries de tempore perfecto, secundum sui diminutionem ordinariam intendo declarare. Et a modo perfecto, qui consistit in una longa perfecta sive in tribus brevibus imperfectis de maiori prolatione usque ad unam brevem imperfectam minoris prolationis sex alios [modos][3]) sive maneries de tempore imperfecto secundum uniuscuiusque diminutionem ordinariam pro posse meo domino cooperante declarabo. Quod siquidem 12 modi sive maneries ex eisdem speciebus musicalibus, a quibus simplex discantus componitur et ordinatur, et isti similiter ordinati sunt, et nihilominus iste discantus claris, ut dictum est, floribus adornatus una cum speciebus musicalibus ante dictis quandoque descendit et ascendit vicissim per dissonantias, videlicet per semitonium, tonum, diatessaron, tritonum, semitonium cum diapente, [semiditonum cum diapente[4])] et ditonum cum diapente, do quibus dissonantiis per ordinem est videndum.

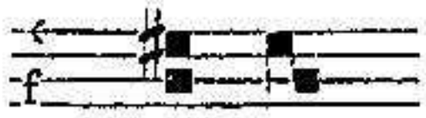
Quid sit tonus et semitonium, dictum est supra capitulo primo. Diatessaron est quaedam dissonantia continens legitimum spatium duorum tonorum et unius semitonii et quatuor voces immediate sequentes, ut hic:

---

1) isto. 2) *vidz g a*
3) Fehlt in der Vorlage.
4) Die eingeklammerten Worte fehlen in der Vorlage.

Et dicitur diatessaron a dia, quod est de, (fol. 64^b) et tetras, quod est quatuor, quasi de quatuor vocibus constans.

Tritonus est quaedam alia dissonantia continens legale spatium trium tonorum et quatuor voces simul coniunctas, ut hic:

Exemplum: 

Et dicitur tritonus a tris, quod est tres, et tonus, ni, quasi constans ex tribus tonis perfectis.

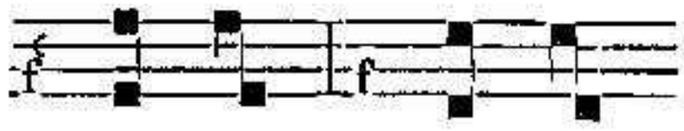
Semitonium cum diapente est quaedam alia dissonantia continens legitimum spatium trium tonorum et duorum semitoniorum et sex voces immediate sequentes, ut hic:

Exemplum:

Semiditonus cum diapente est quaedam alia dissonantia continens legale spatium quatuor tonorum et duorum semitoniorum et septem voces simul coniunctas, ut hic:

Exemplum:

Ditonus cum diapente est quaedam alia dissonantia continens legale spatium quinque tonorum et unius semitonii et septem voces immediate sequentes, ut hic patet:

Exemplum: 

Quid sit ditonus et semiditonus dictum est supra capitulo primo.

Sed sciendum est, quod illae species discantus praedictae dicuntur dissonantiae, eo quod nullo modo possunt se diu compati secundum auditum, quin generent[2]) discordantiam. Est autem discordantia diversorum sonorum sibimet permixtorum ad aures pervenientium dura collisio. Nota, quod quamvis in istis dissonantiis non debeamus diutius commorari, possumus tamen ascendere et descendere per eas breviter ad omnes alias species sive differentias discantus tam perfectas et medias quam etiam imperfectas. His igitur omnibus diligenter inspectis ad primum modum de discantu mensurabili floribus adornato disponendum et ordinandum breviter accedamus.

Primus modus discantus mensurabilis floribus adornati constat ex tribus brevibus perfectis ex maiori prolatione. Unde est advertendum, quod illae tres breves perfectae possunt esse in uno solo corpore integro videlicet in longa perfecta. Et ista longa trium temporum potest dividi et diminui in longam imperfectam a tertia parte sui scilicet a brevi praecedente vel subsequente vel valore ipsius sive in breves, semibreves et minimas usque ad 27 minimas vel in valorem aliquarum ipsarum brevium, semibrevium et minimarum scilicet in pausas iuxta voluntatem et possibilitatem sive distinctionem discantantis. Verum sicut discantator potest ordinare discantum in

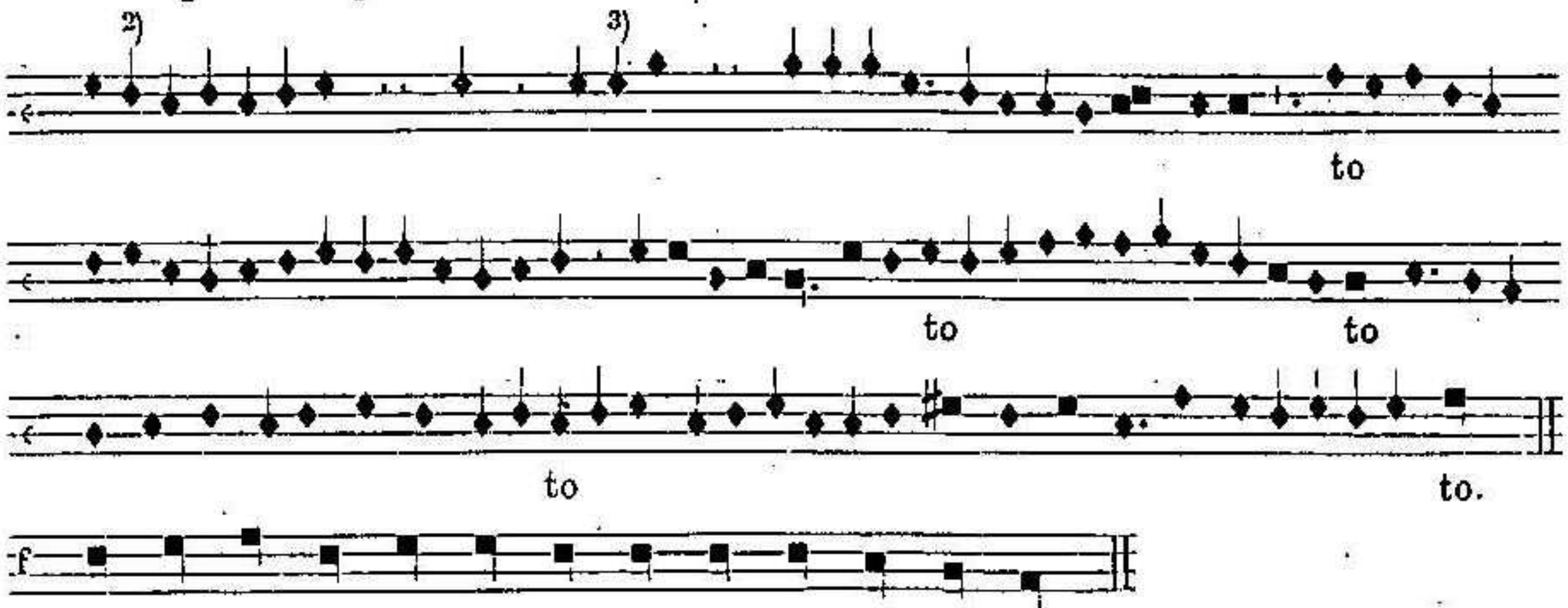
---

1) In der Vorlage *g e'*, *e' g*.

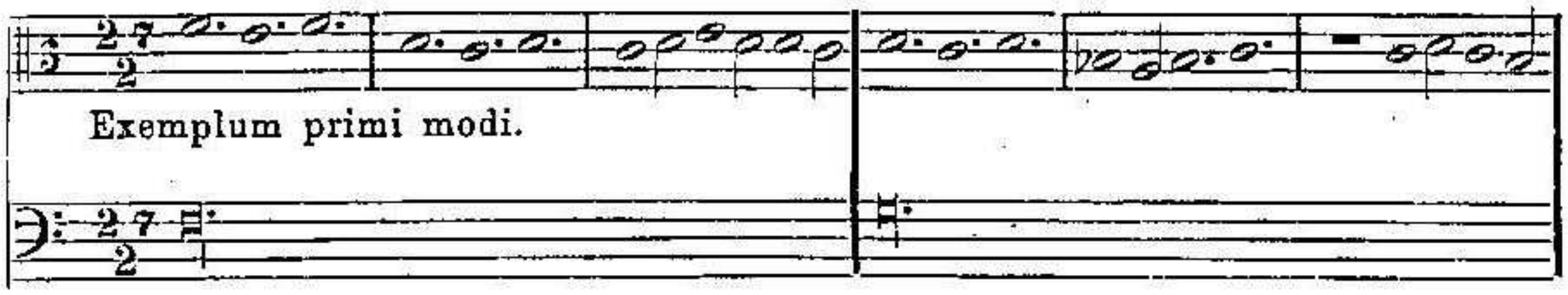
2) generant.

illo primo modo de eisdem notulis et pausis et dividere istam longam in partes praedictas vel in aliquas earundem partium, ita et [1]) eadem ratione potest dividere et diminuere in omnibus modis sive maneriebus (fol. 65[a]) sequentibus omnes alias longas, breves, semibreves maioris et minoris prolationis, prout sibi melius videbitur expedire secundum uniuscuiusque notulae quantitatem. Quae quidem longae, breves et semibreves suis locis debitis cum exemplis, prout quilibet competit, adoptanti plenius exponentur. Quare de divisione et diminutione huiusmodi quoad praesens nihil amplius est dicendum.

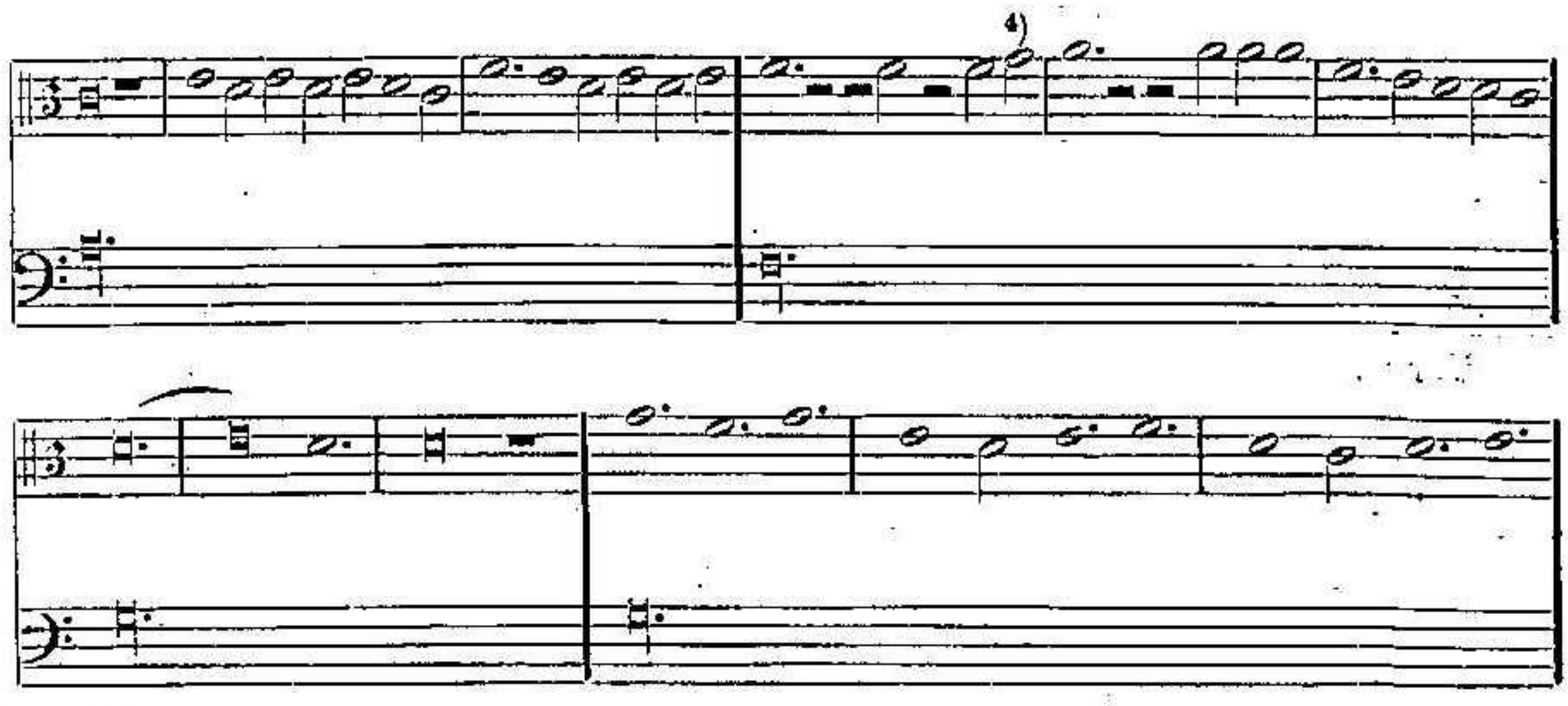
Exemplum de primo modo discantus mensurabilis floribus adornato.



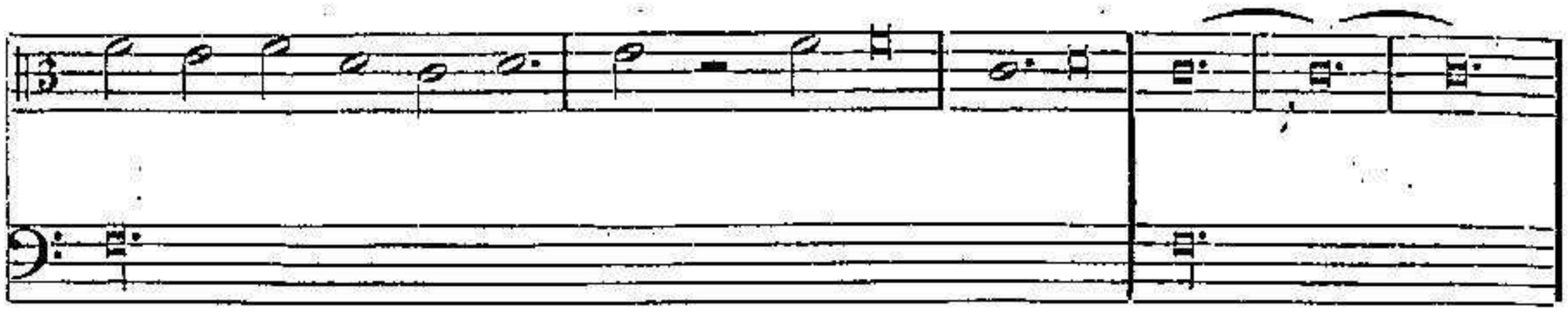
Tenor primi modi.

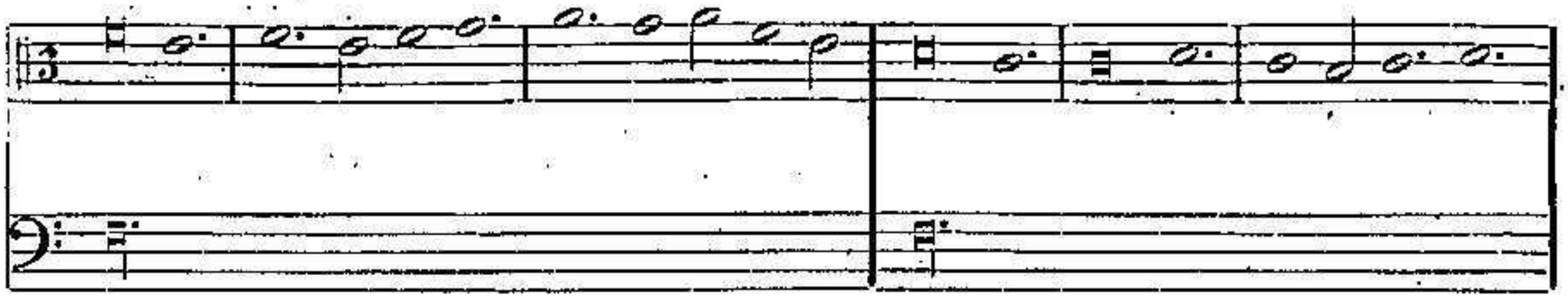


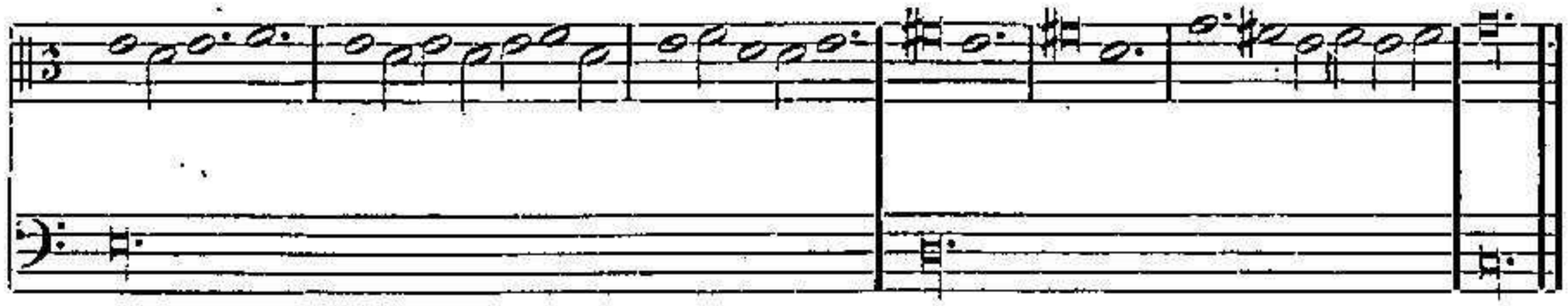
Exemplum primi modi.



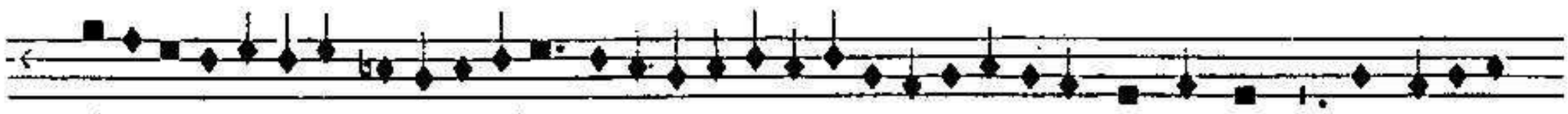
1) ut. 2) Die cauda ist ausradiert. 3) Vielleicht g.
4) Fraglich, ob nicht *f*, was jedenfalls ursprünglich dastand.



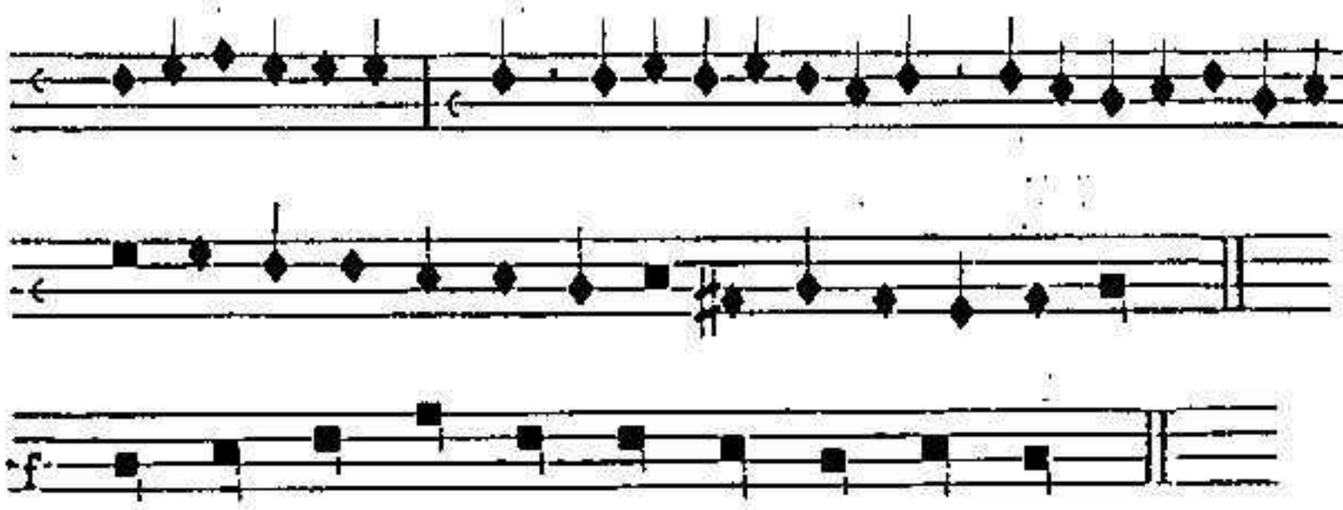




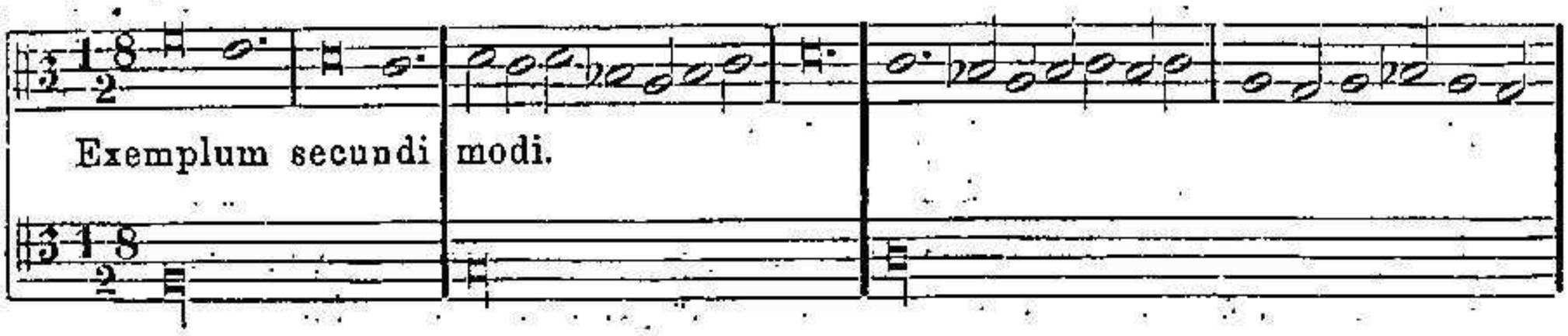
Secundus modus constat de duabus brevibus perfectis de maiori prolatione. Et possunt istae duae breves existere in uno solo corpore scilicet in longa imperfecta eiusdem prolationis et ista longa potest dividi et diminui in breves, semibreves et minimas seu in valorem earundem usque ad 18, ut hic:



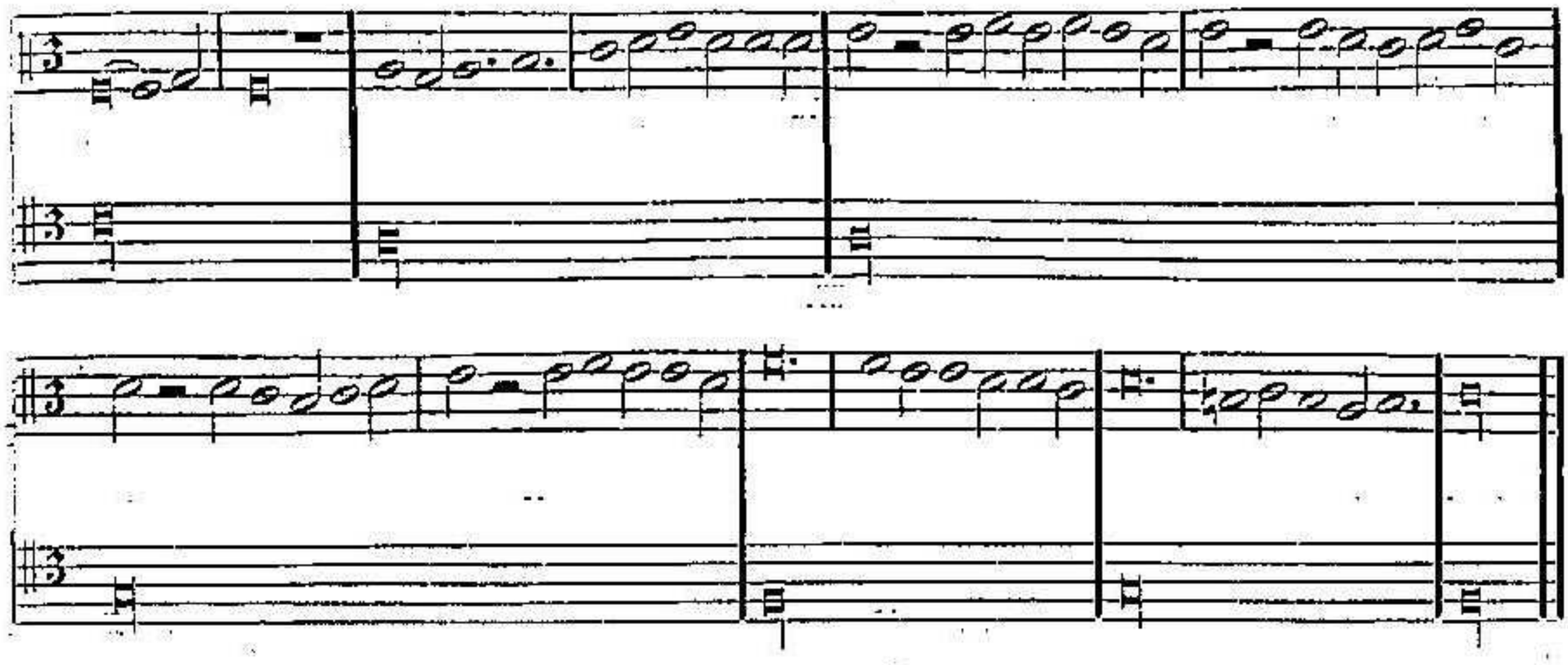
Exemplum secundi modi.



Tenor.

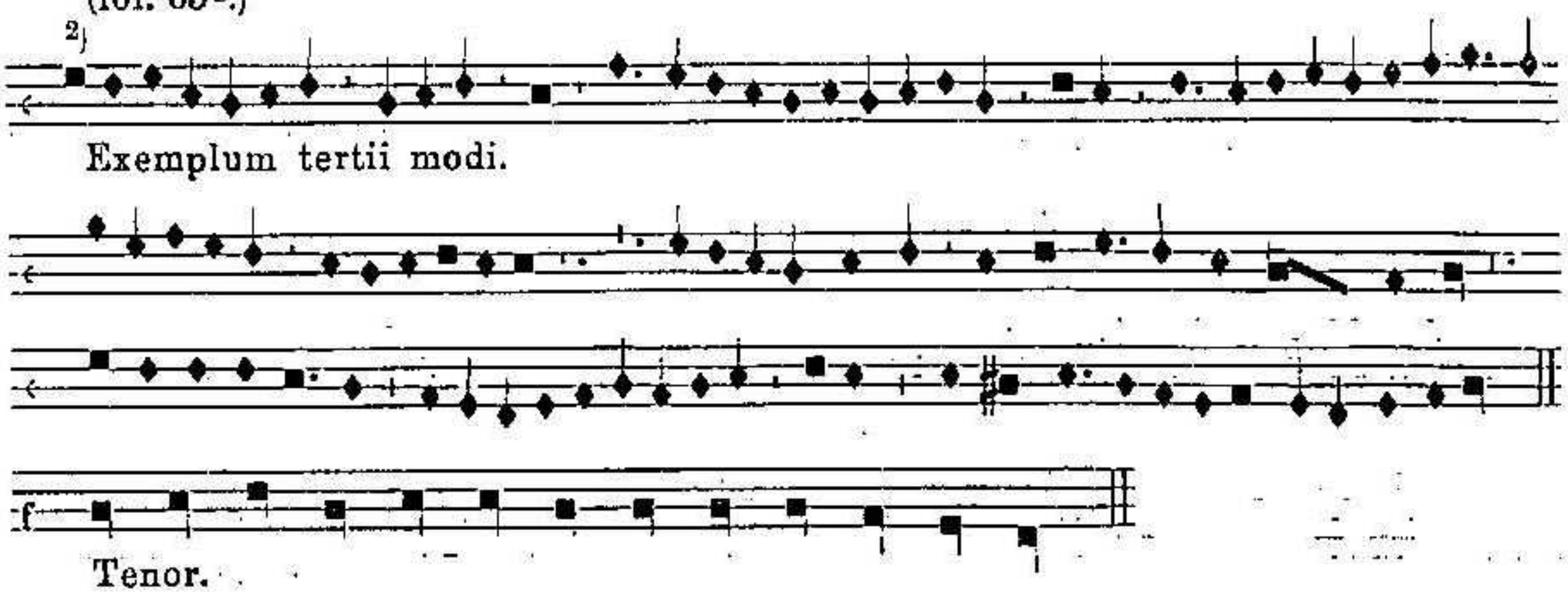


Exemplum secundi modi.



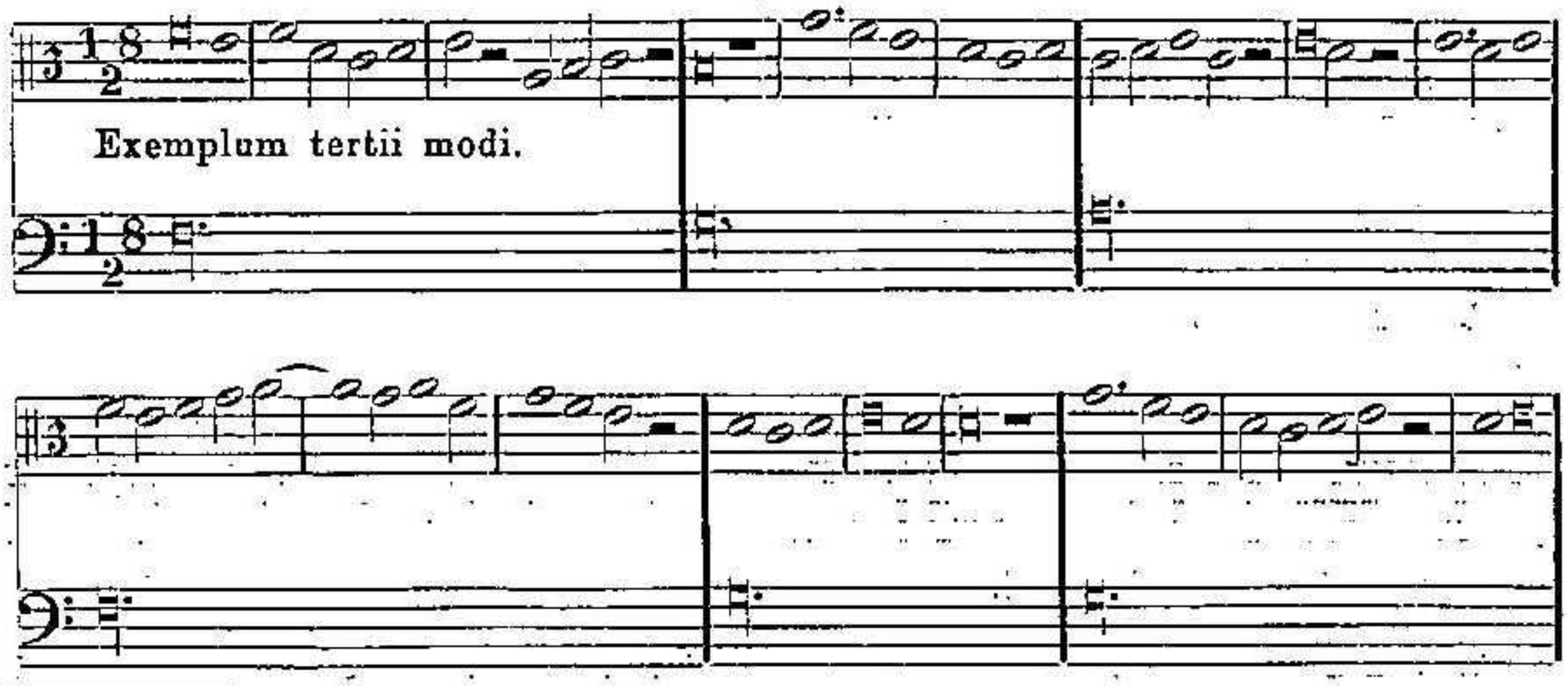
Tertius modus constat ex tribus brevibus de minori prolatione perfectis. Possunt enim illae tres breves existere in uno corpore scilicet in longa perfecta eiusdem prolationis et illa longa potest dividi et diminui in longam imperfectam a tertia sui parte scilicet a sola brevi praecedente vel subsequente vel valore ipsius sive in breves, semibreves, minimas vel in valorem [1]) earundem usque ad 18 minimas, ut patet in exemplo sequenti:

(fol. 65[b].)



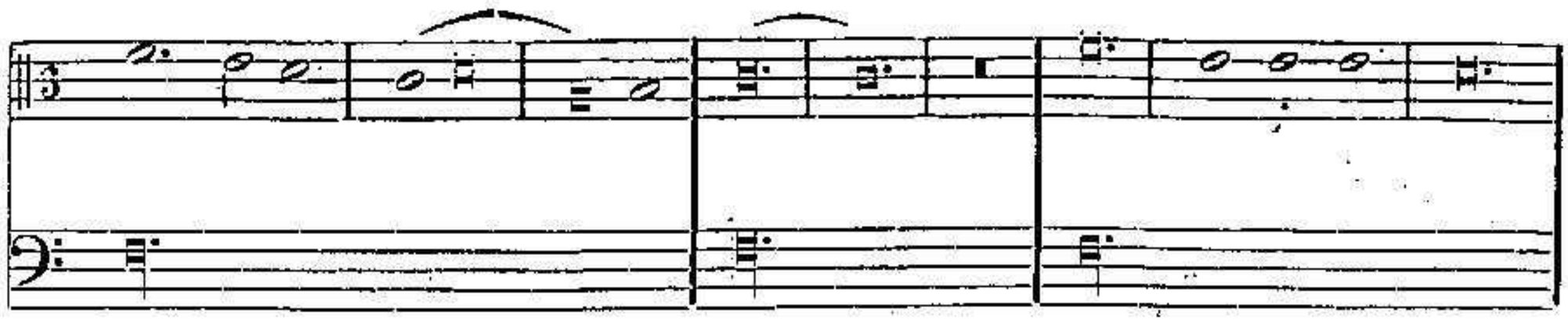
Exemplum tertii modi.

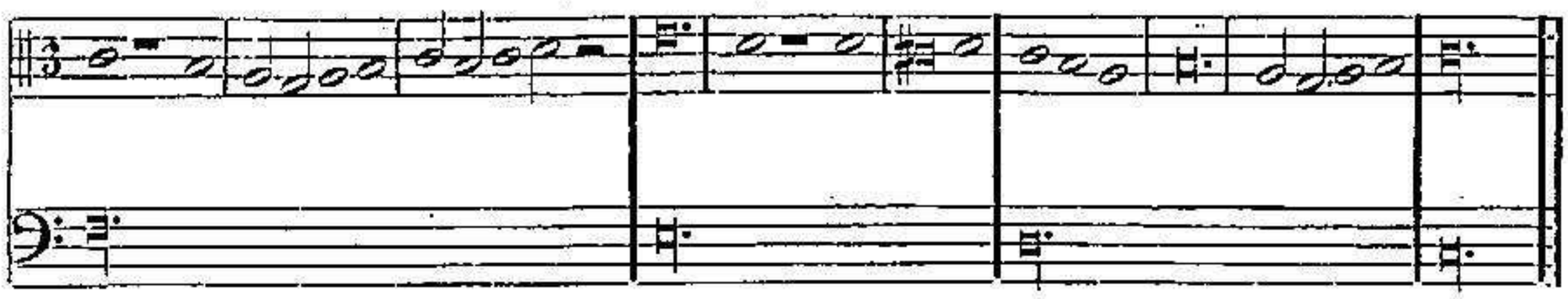
Tenor.



Exemplum tertii modi.

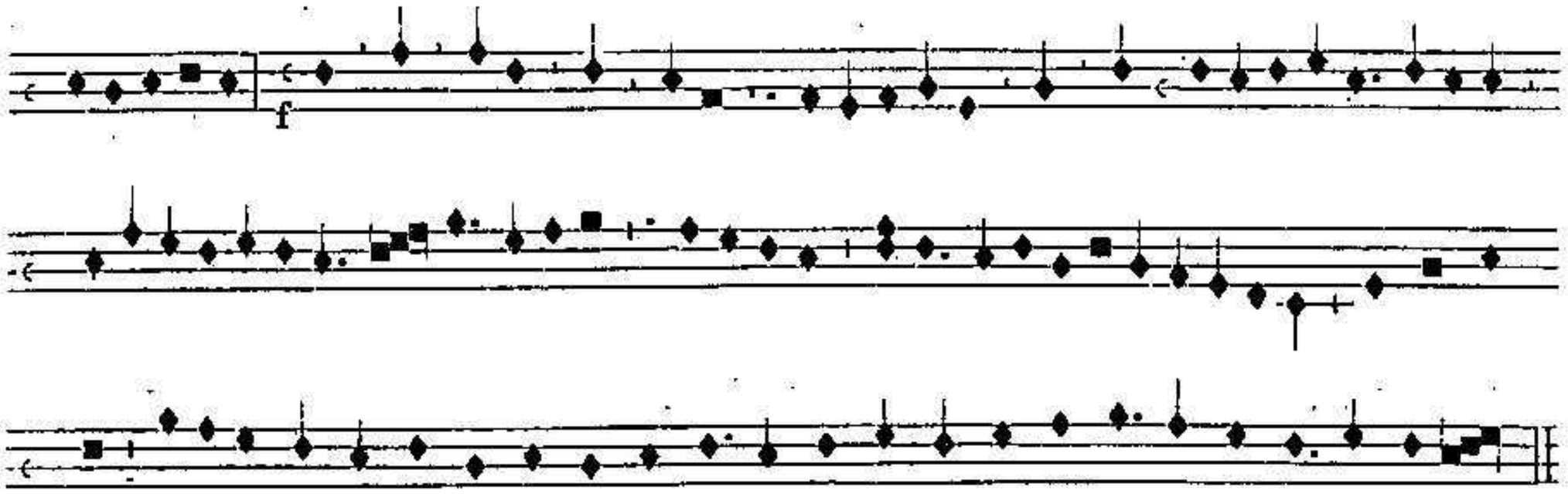
1) valore. 2) 𝅗𝅥.

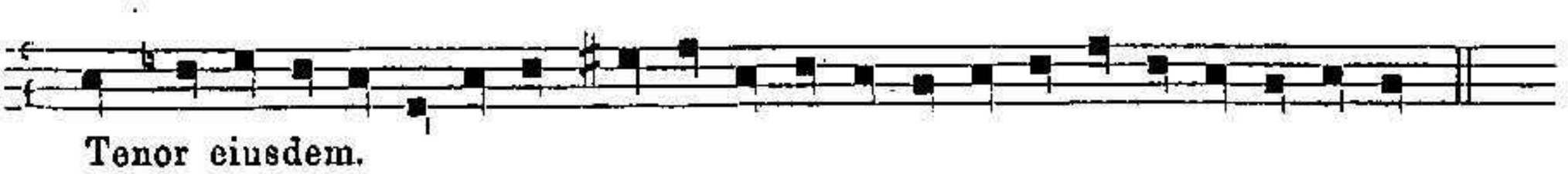




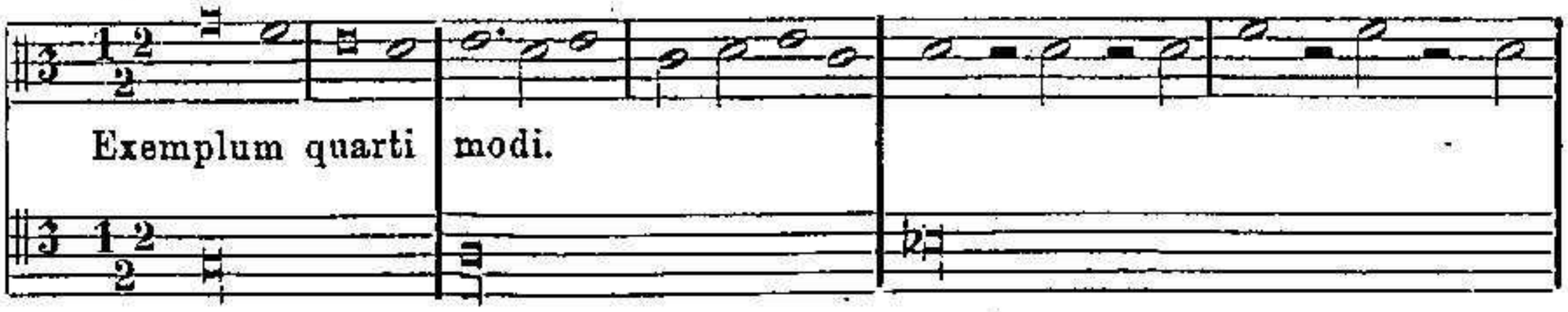
Quartus modus constat ex duabus brevibus perfectis de minori prolatione. Possunt istae duae breves esse in uno solo corpore scilicet in longa imperfecta eiusdem prolationis. Et ista longa potest dividi et diminui in breves, semibreves et minimas vel in valorem earundem usque ad 12 minimas, ut patet hic in exemplo:

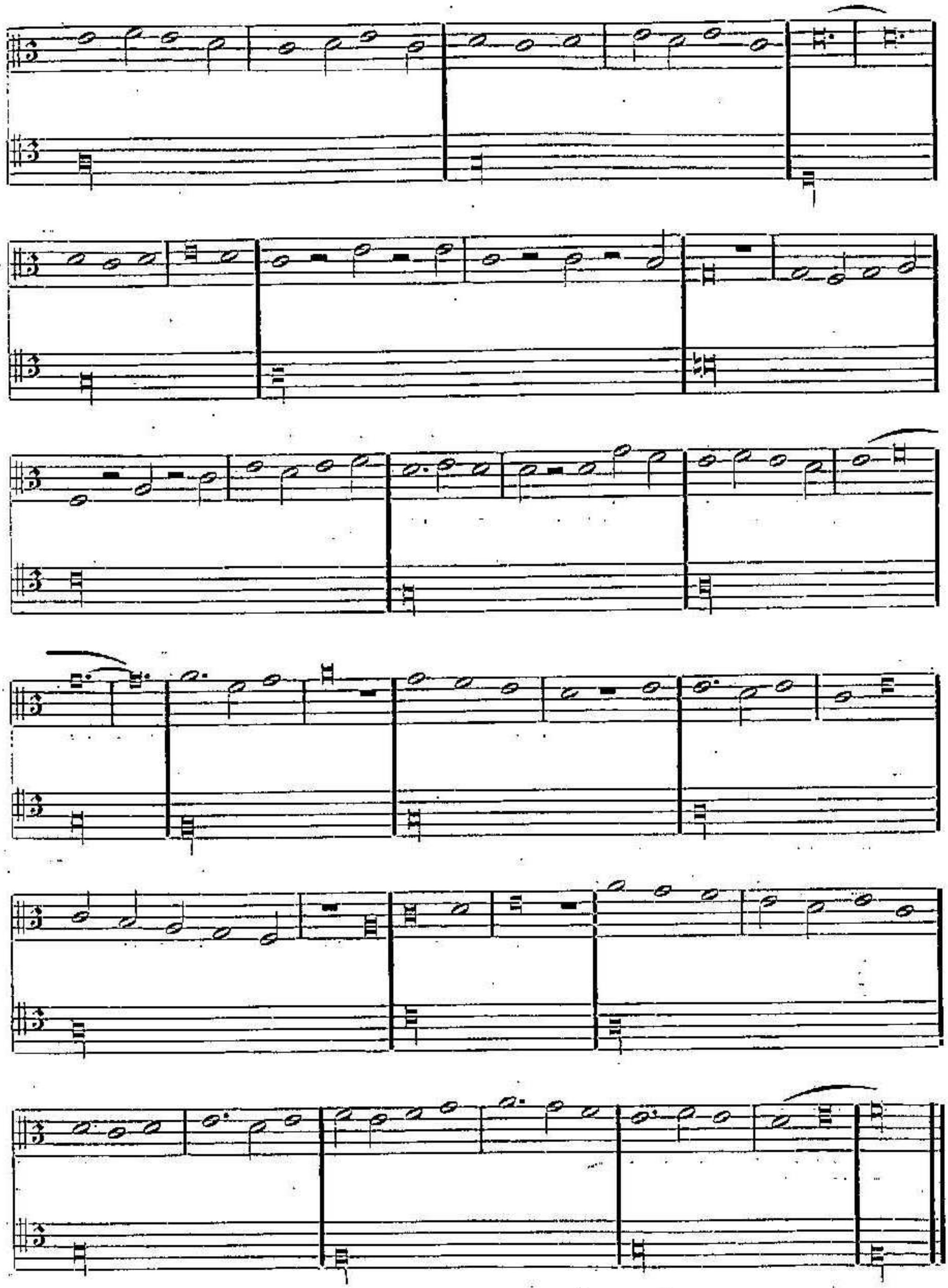
Exemplum quarti modi.



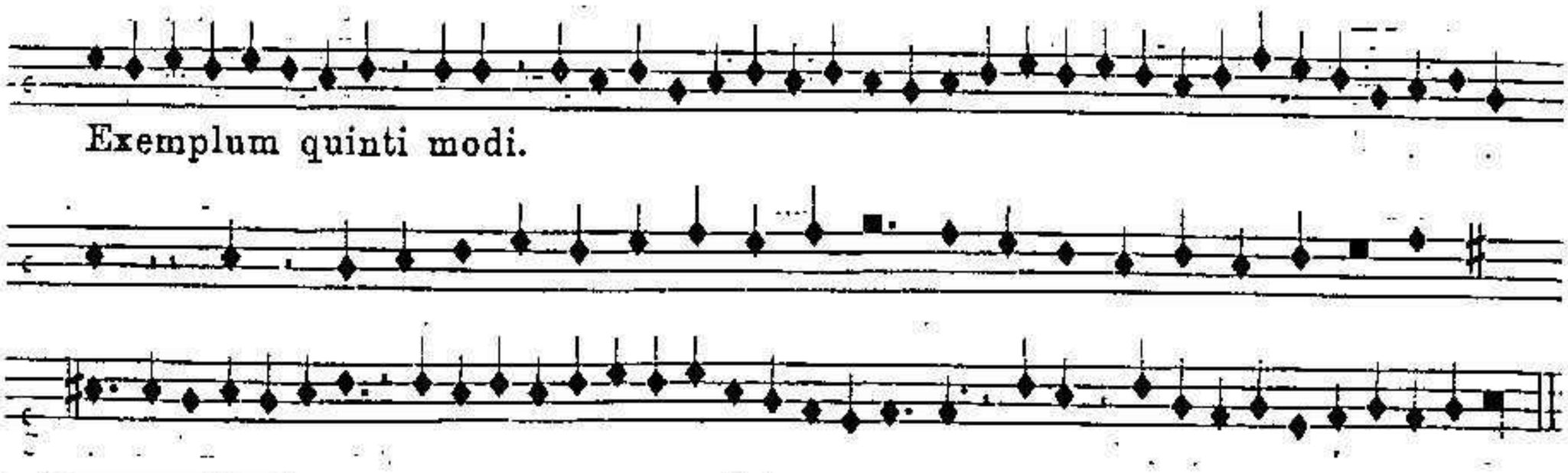


Tenor eiusdem.



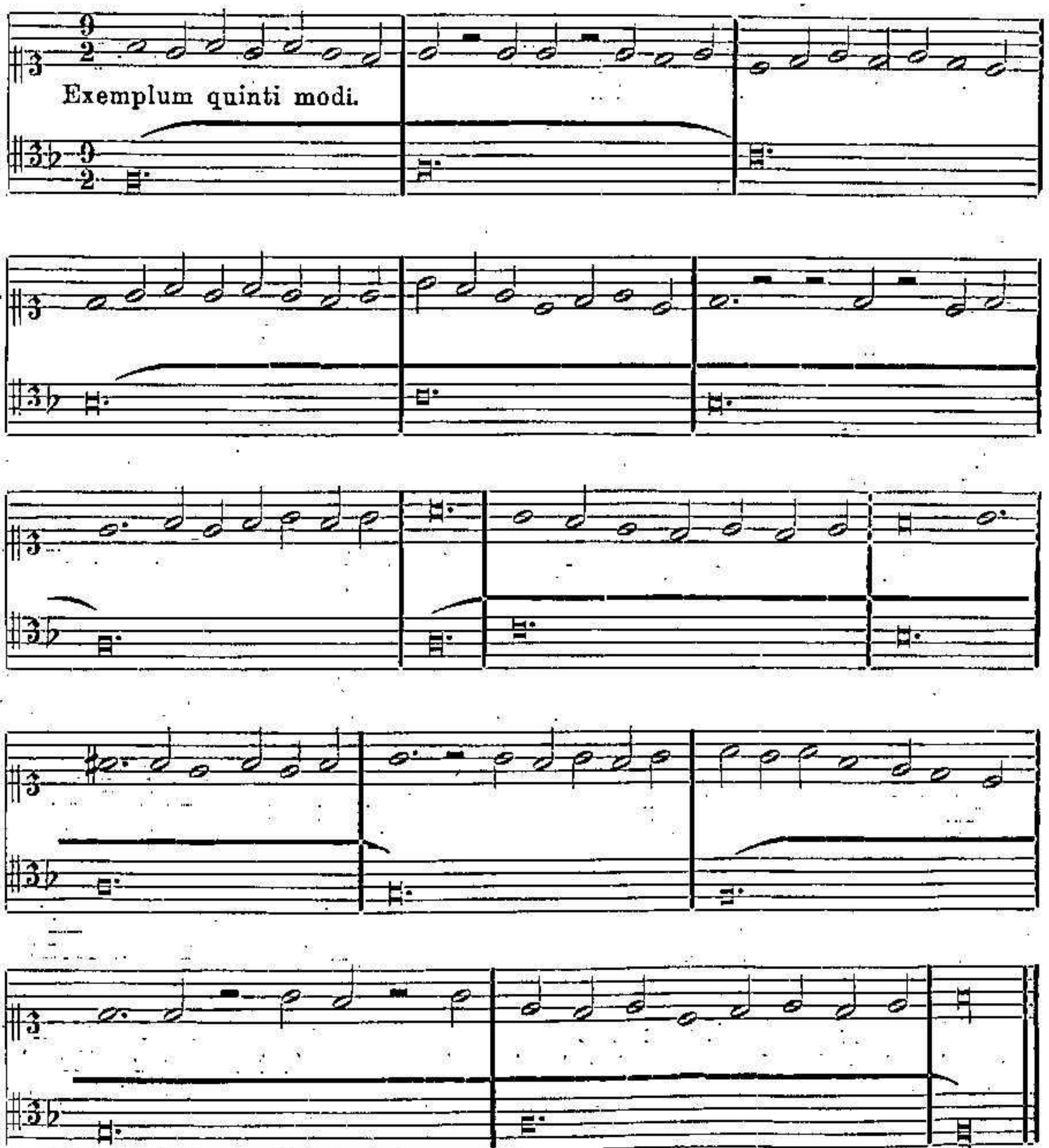


Quintus modus constat ex una brevi perfecta de maiori prolatione. Potest enim ista brevis imperfici a tertia sui parte scilicet a sola semibrevi a parte ante vel a parte post. Et potest dividi et diminui in semibreves et minimas seu in valorem ipsarum ad 9 minimas, ut hic patet:

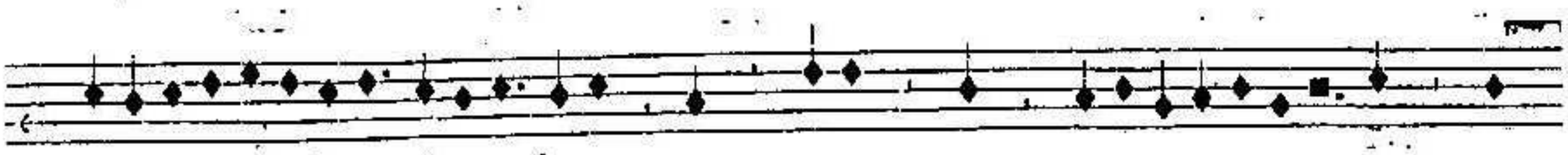


Exemplum quinti modi.

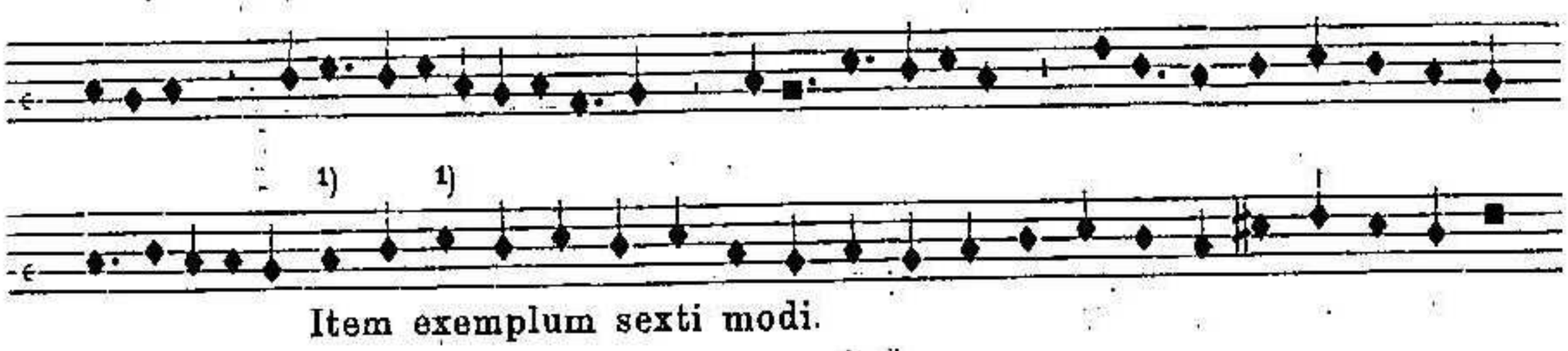
Tenor quinti modi.



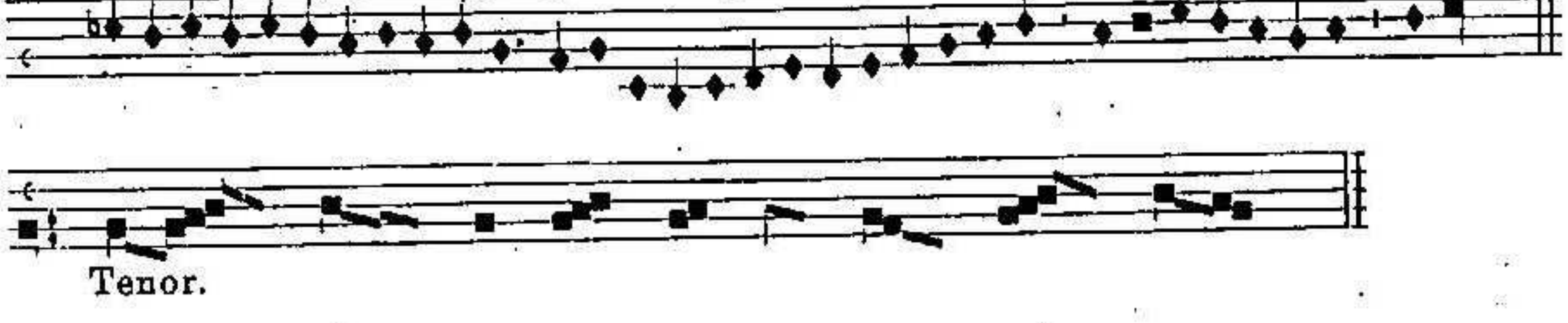
Sextus modus constat ex una brevi perfecta minoris prolationis et illa brevis potest imperfici a tertia parte sui scilicet a sola semibrevi etiam cuiuscumque prolationis vel valore ipsius ante vel post. (fol. 66ᵃ.) Et potest dividi et diminui in semibreves et minimas et in valorem earundem usque ad 6 minimas, ut hic:



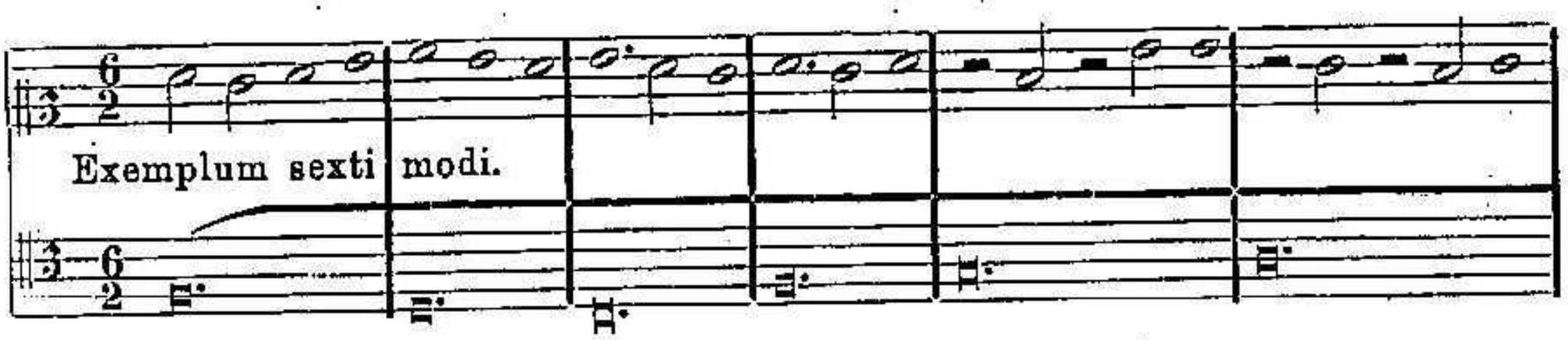
Exemplum de sexto modo.

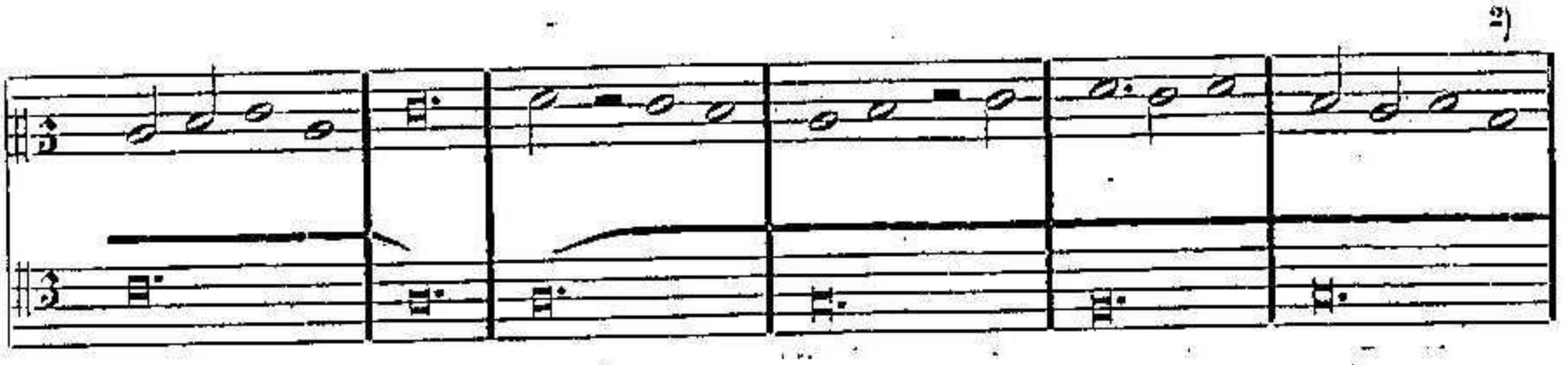


Item exemplum sexti modi.

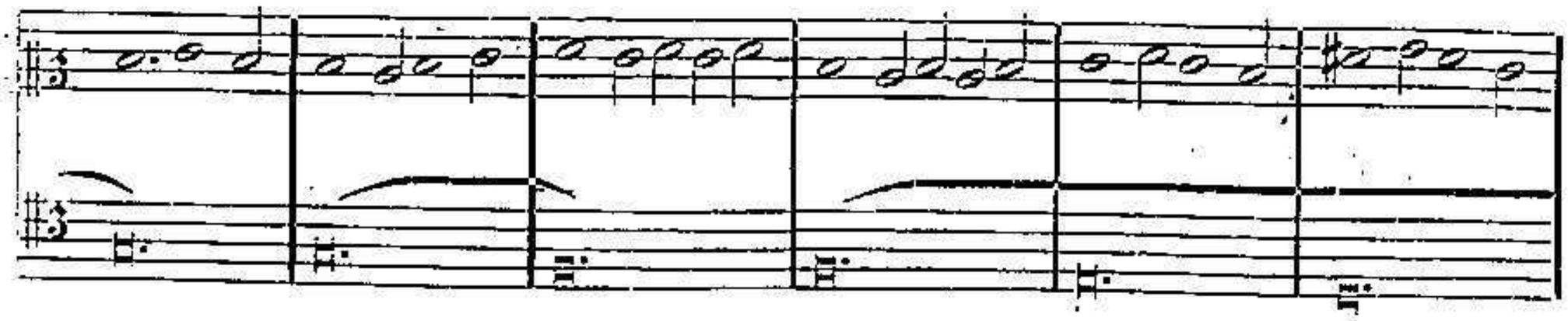


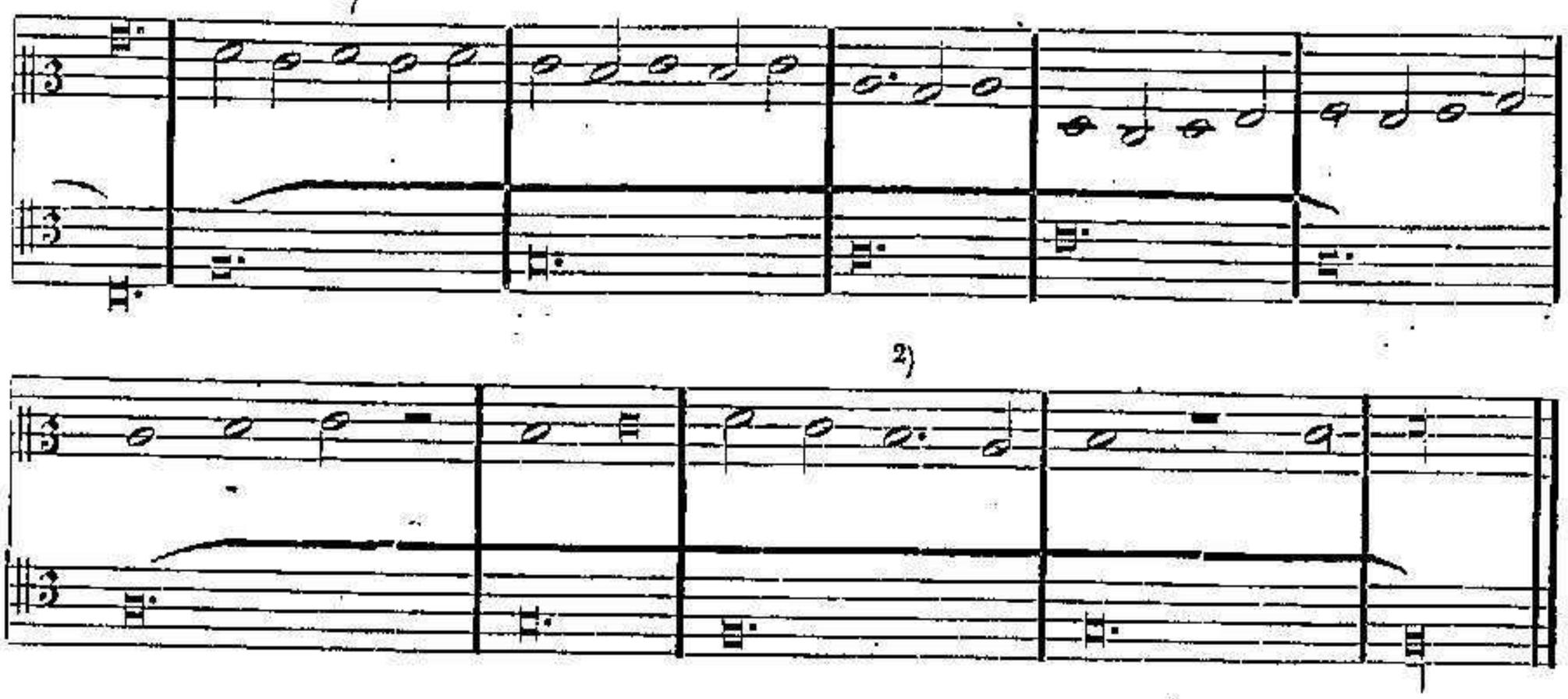
Tenor.



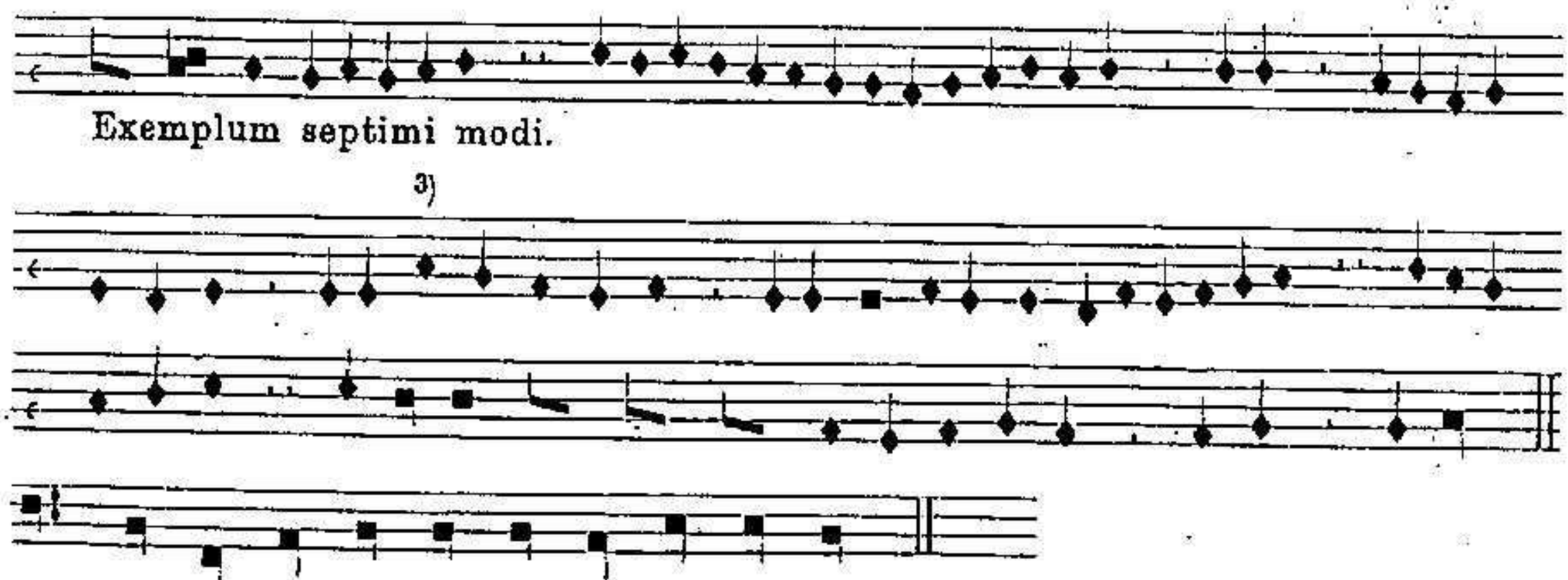


1) Kauda ausradiert. 2) punktiert. 3) ergünzt.

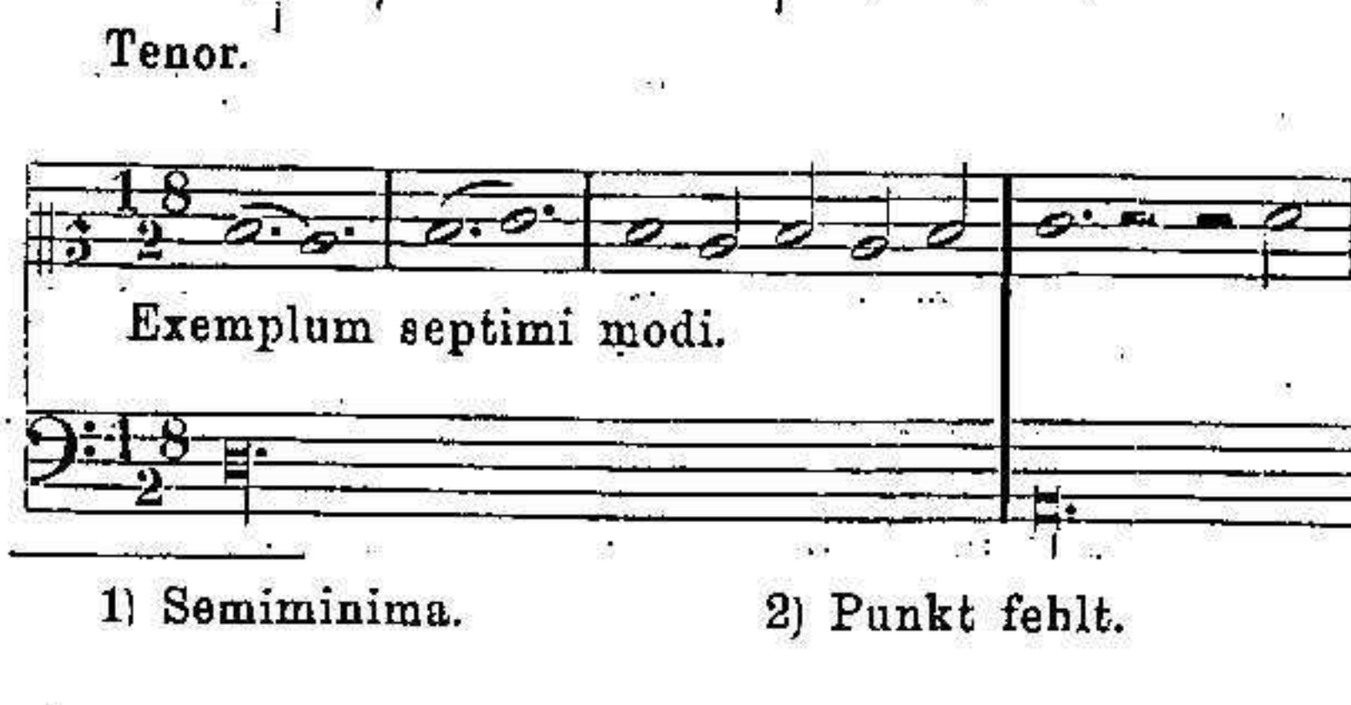




Septimus modus, qui est primus de tempore imperfecto, constat ex tribus brevibus imperfectis de maiori prolatione. Possunt enim illae 3 breves esse in uno solo corpore videlicet in longa perfecta eiusdem prolationis. Et illa longa potest imperfici a tertia sui parte scilicet a sola brevi suae prolationis vel valore ipsius brevis ante vel post, vel potest dividi et diminui in breves, semibreves et minimas vel in valorem earundem usque ad 18 minimas, ut hic patet:



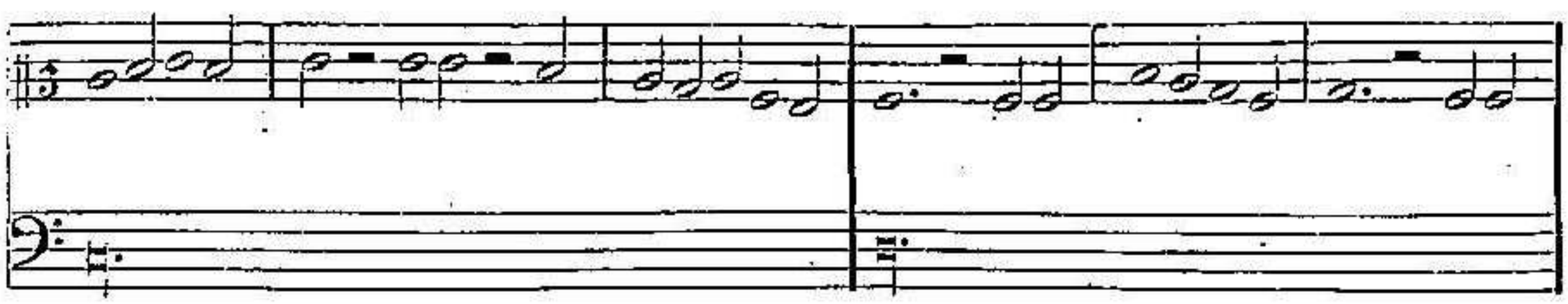
Exemplum septimi modi.

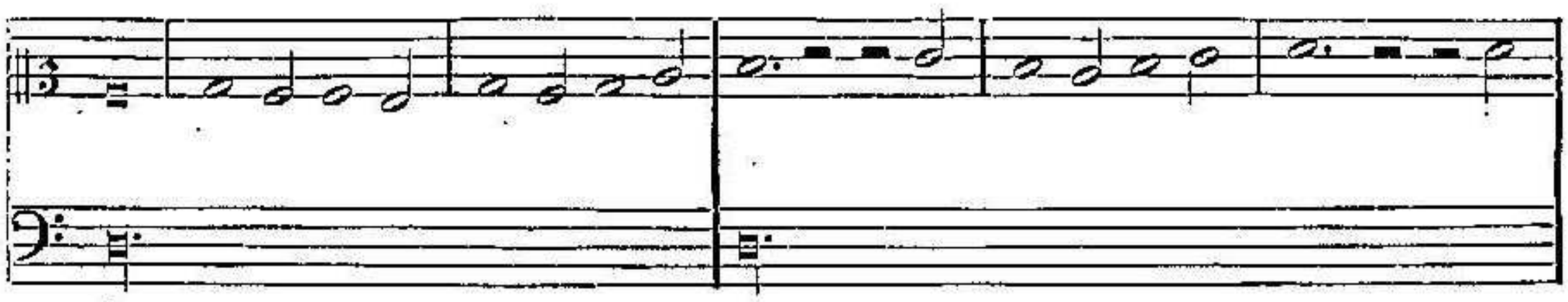


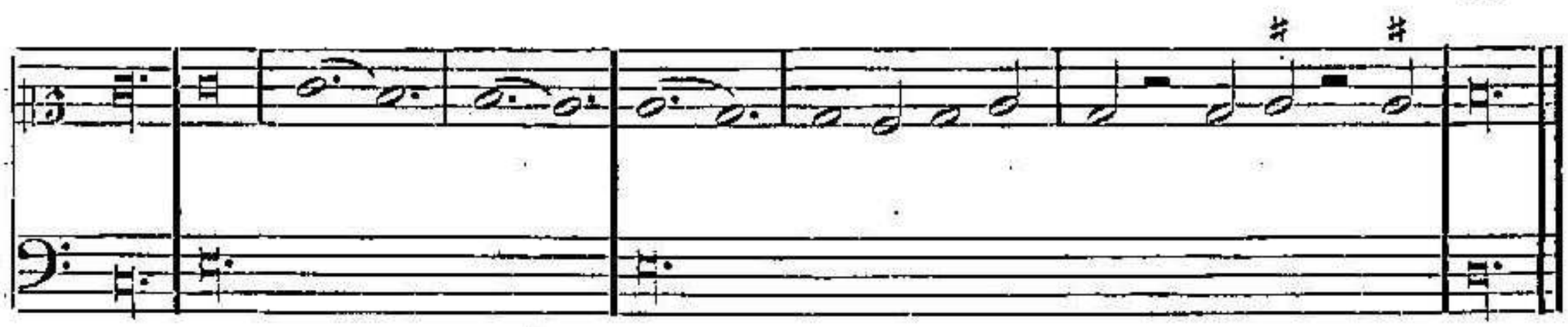
Tenor.

Exemplum septimi modi.

1) Semiminima. 2) Punkt fehlt. 3) Kauda ausradiert.

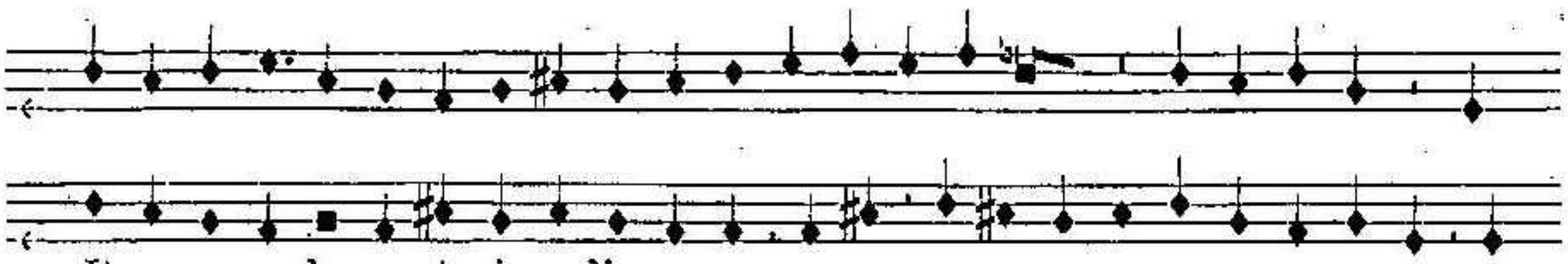




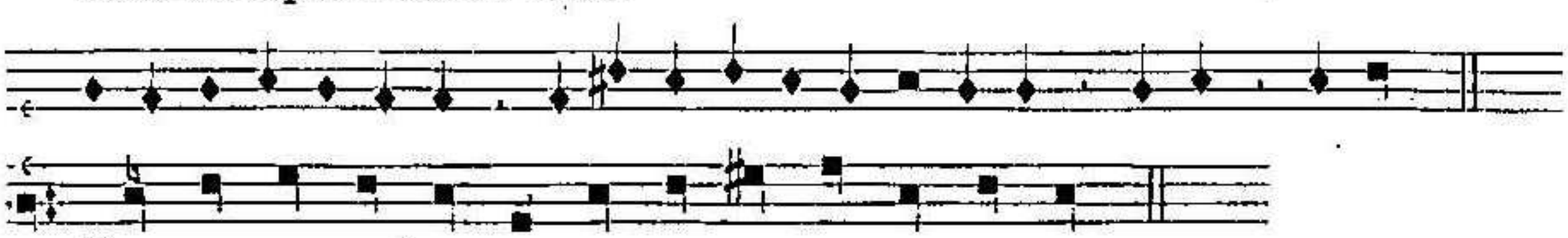


Octavus modus, qui est secundus in tempore imperfecto, constat ex duabus brevibus imperfectis de maiori prolatione. Et possunt illae duae breves remanere in uno corpore scilicet in longa imperfecta eiusdem prolationis, (fol. 66[b]) et ista longa potest dividi et diminui in semibreves et minimas et in valorem earundem usque ad 12 minimas, ut hic:

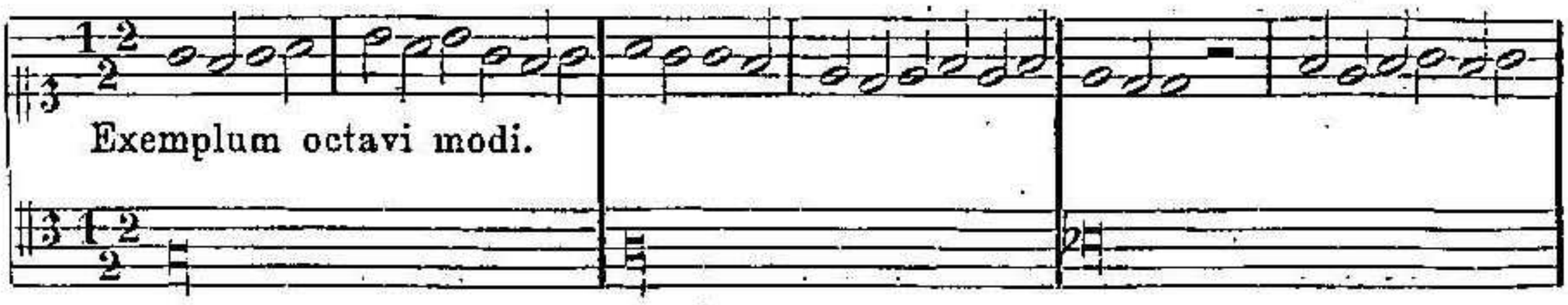
Exemplum octavi modi.

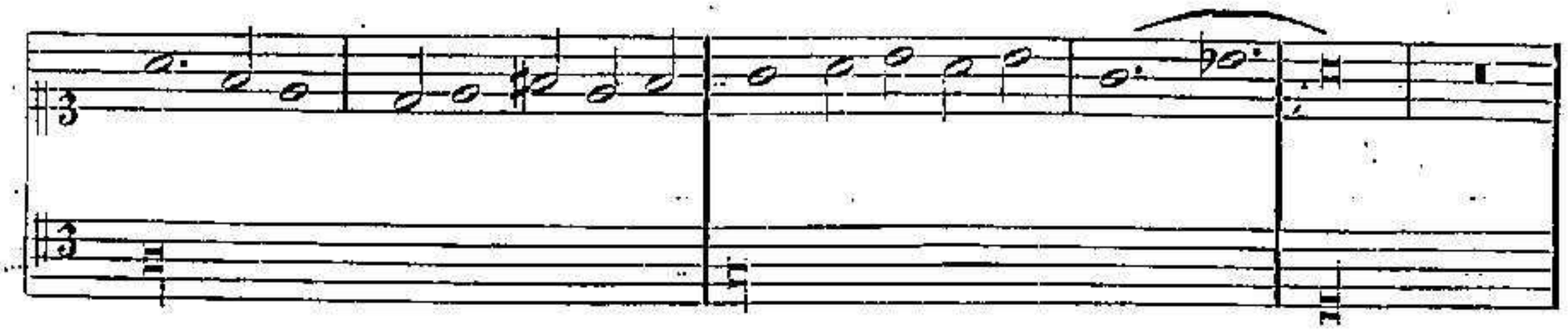


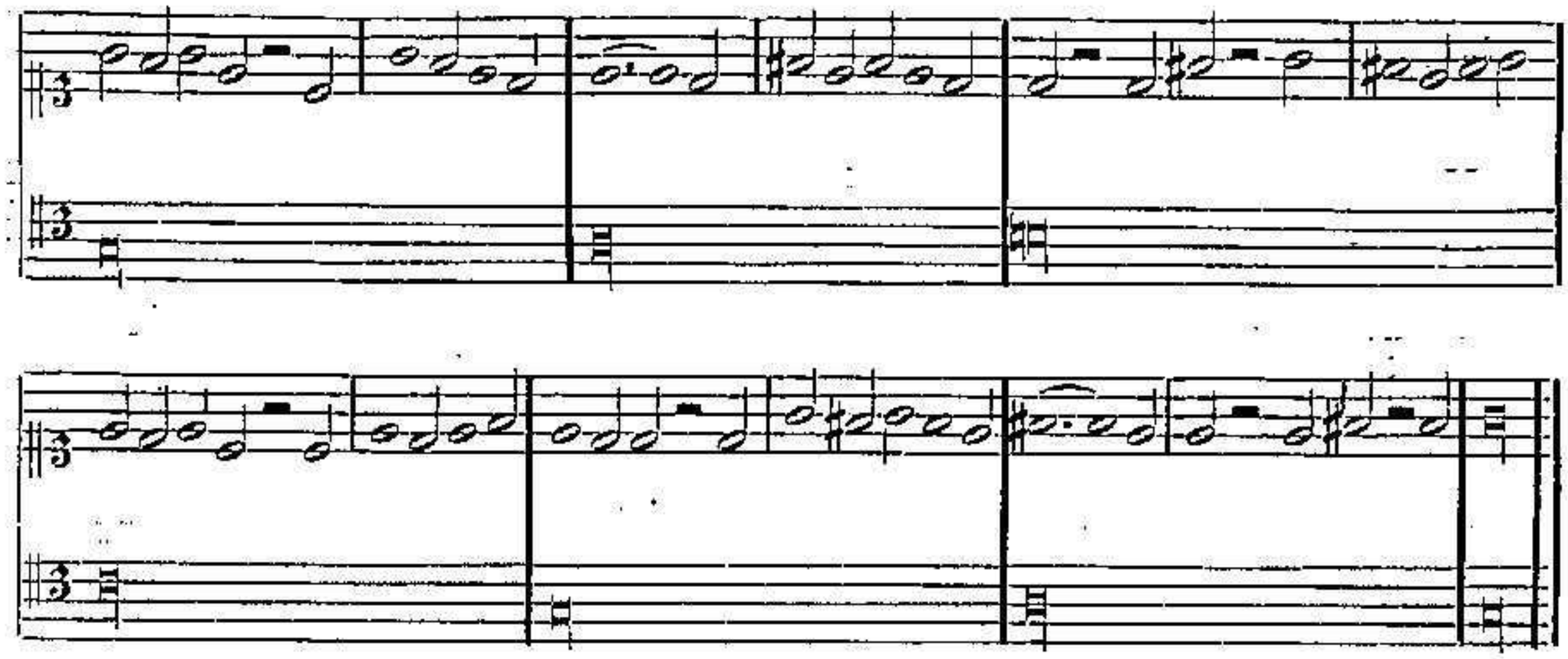
Item exemplum octavi modi.



Tenor.

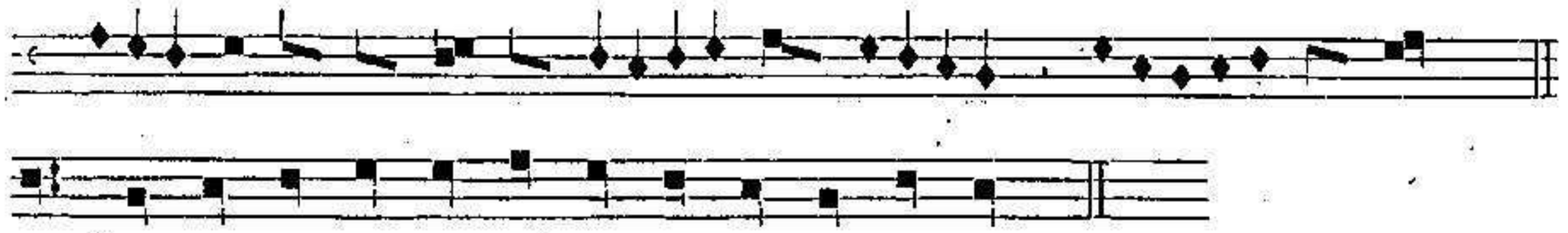




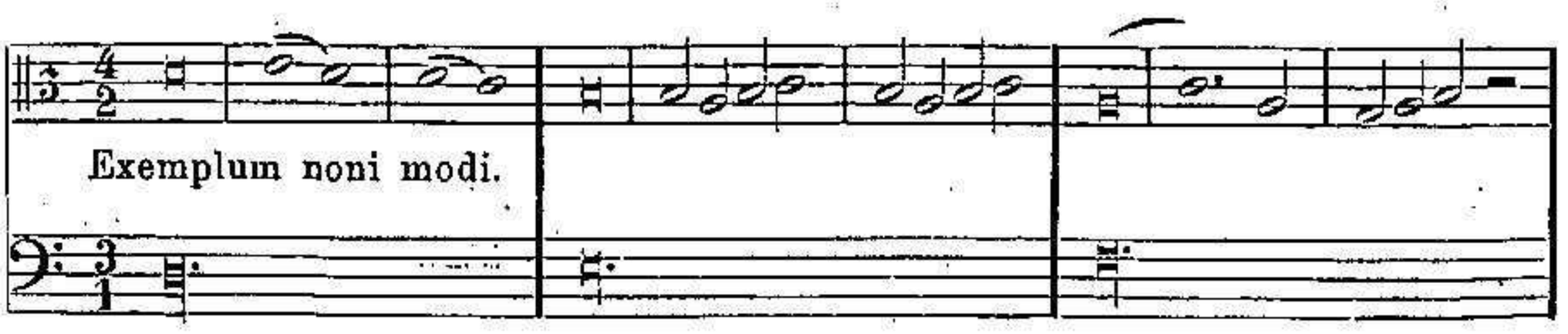


Nonus modus, qui est tertius de tempore imperfecto, constat ex tribus brevibus imperfectis de minori prolatione. Possunt vero dictae breves in uno solo corpore existere, scilicet in longa perfecta eiusdem prolationis. Et ista longa potest imperfici a tertia sui parte scilicet a sola brevi suae prolationis subsequente vel praecedente vel valore ipsius brevis vel potest dividi et diminui per breves, semibreves et minimas vel per valorem earundem [1] usque ad 12 minimas, ut hic:

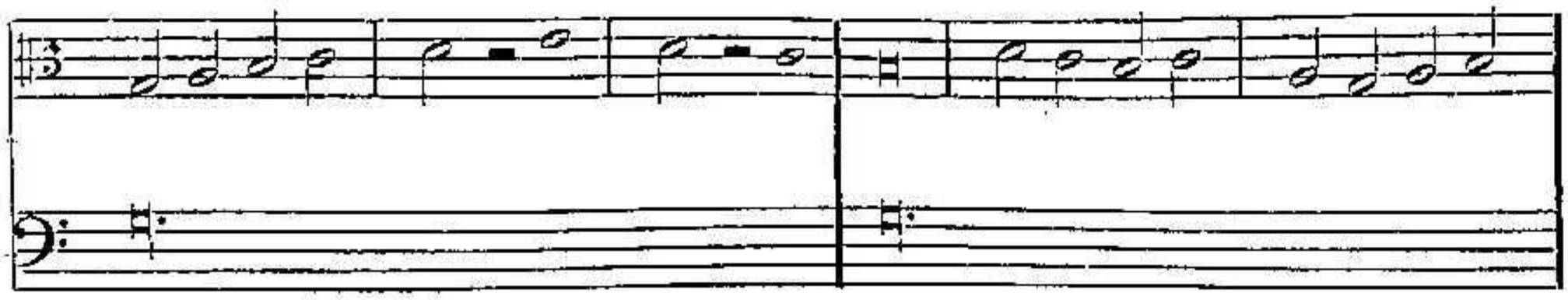
Exemplum noni modi[2].

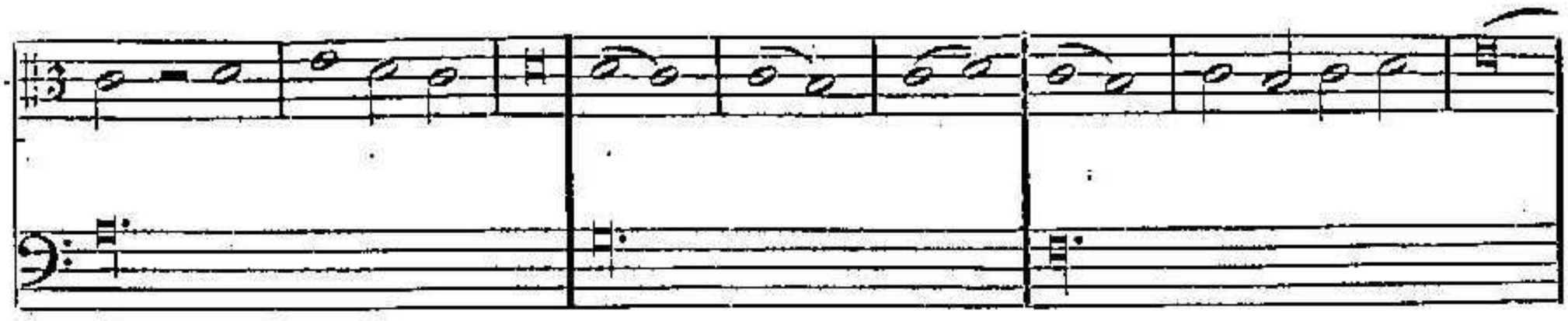


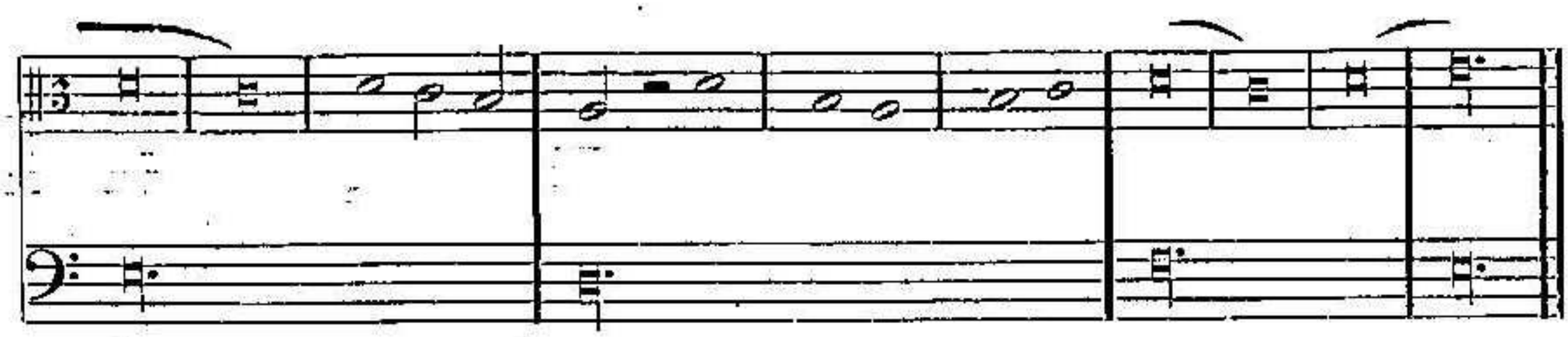
Tenor.



1) eorundem.
2) In Vorlage *undecimi modi*, mit der späteren Änderung *noni*.

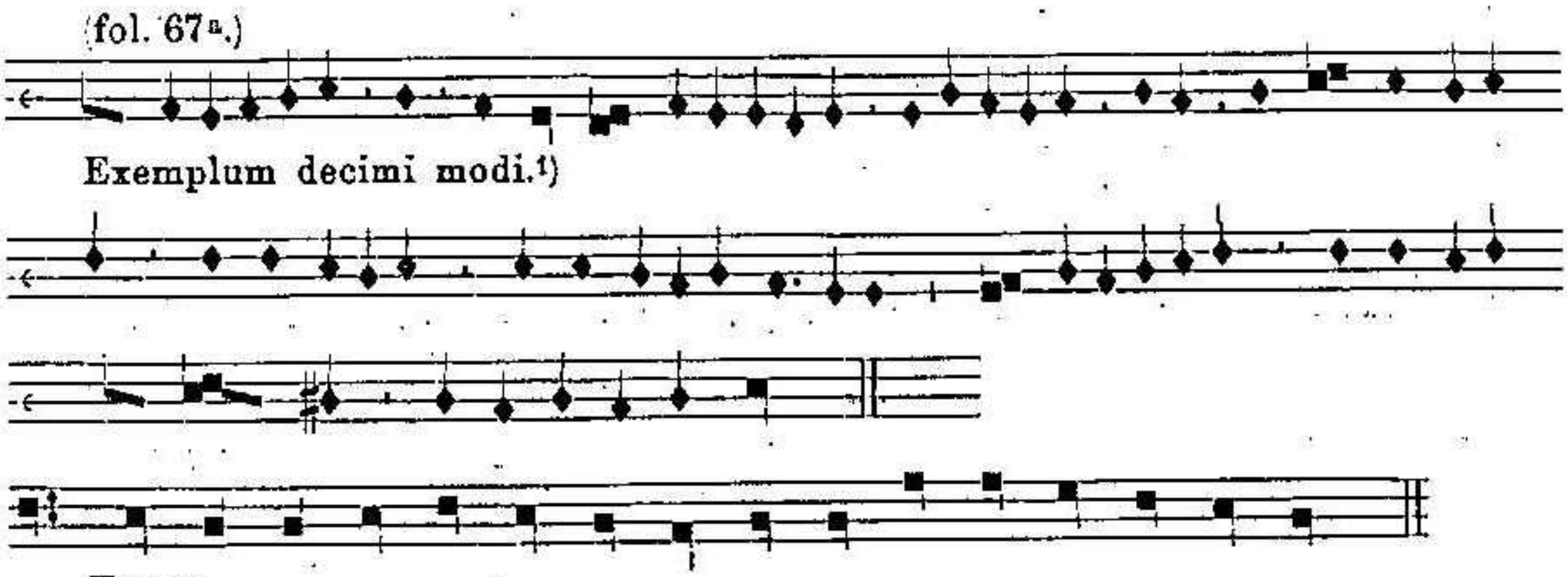




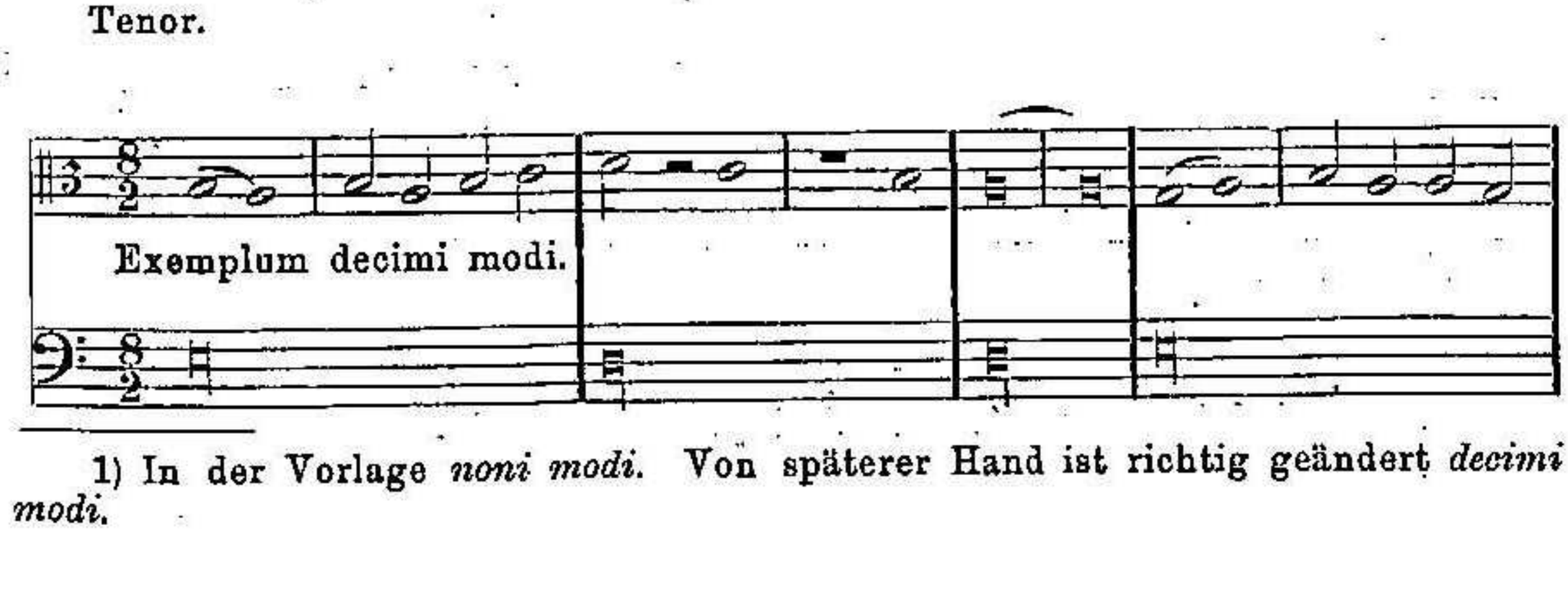


Decimus modus, qui est quartus de tempore imperfecto, constat ex duabus brevibus imperfectis de minori prolatione. Possunt tamen esse in uno corpore scilicet in longa imperfecta dictae prolationis, et ista longa potest dividi et diminui in breves, semibreves et minimas vel in valorem earundem usque ad 8 minimas, ut hic patet:

(fol. 67a.)



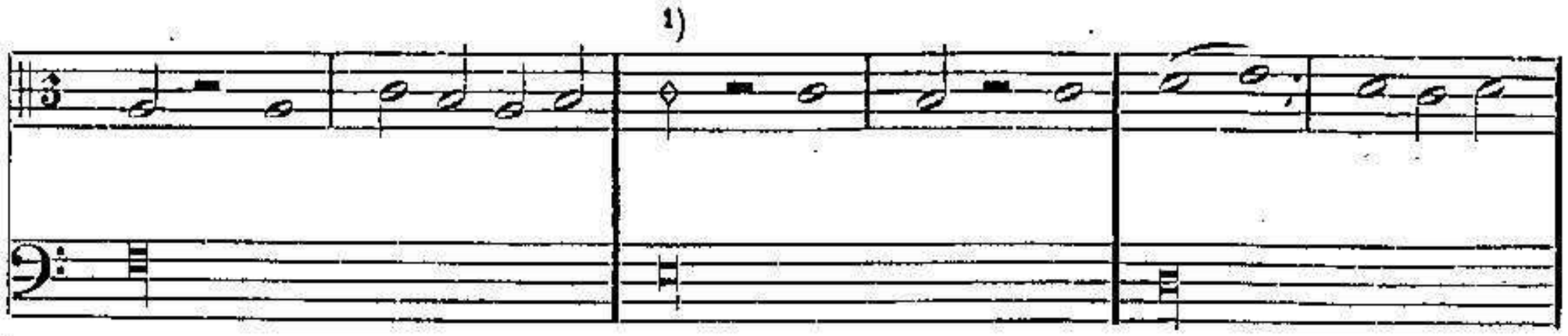
Exemplum decimi modi.[1])

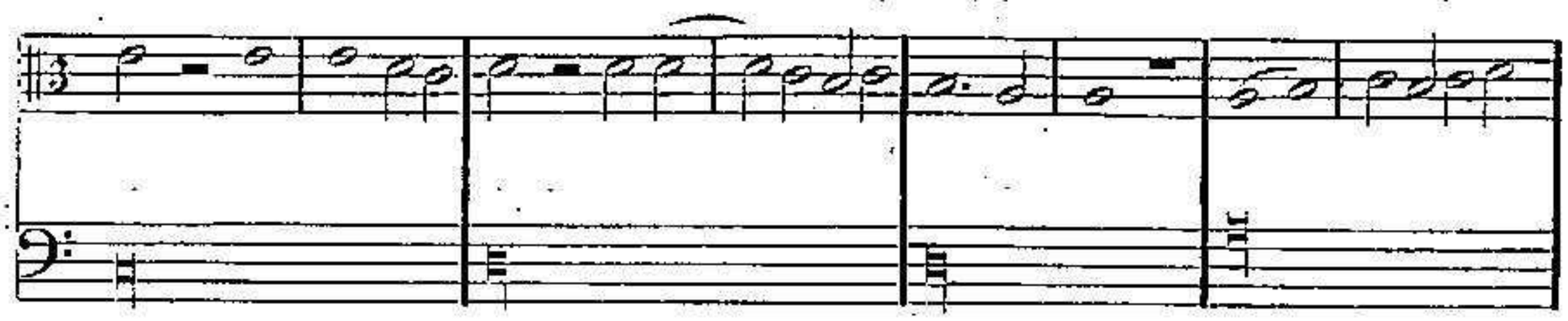


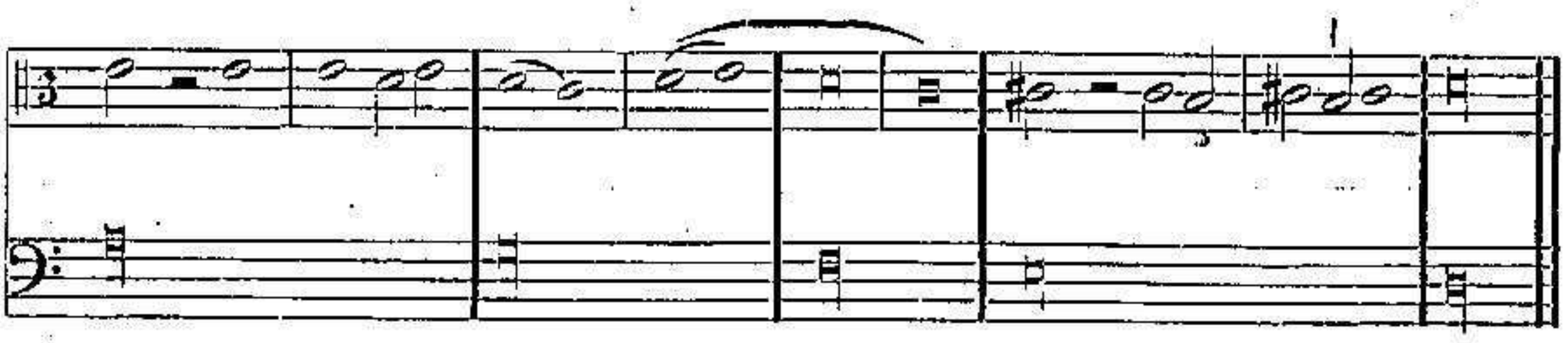
Tenor.

Exemplum decimi modi.

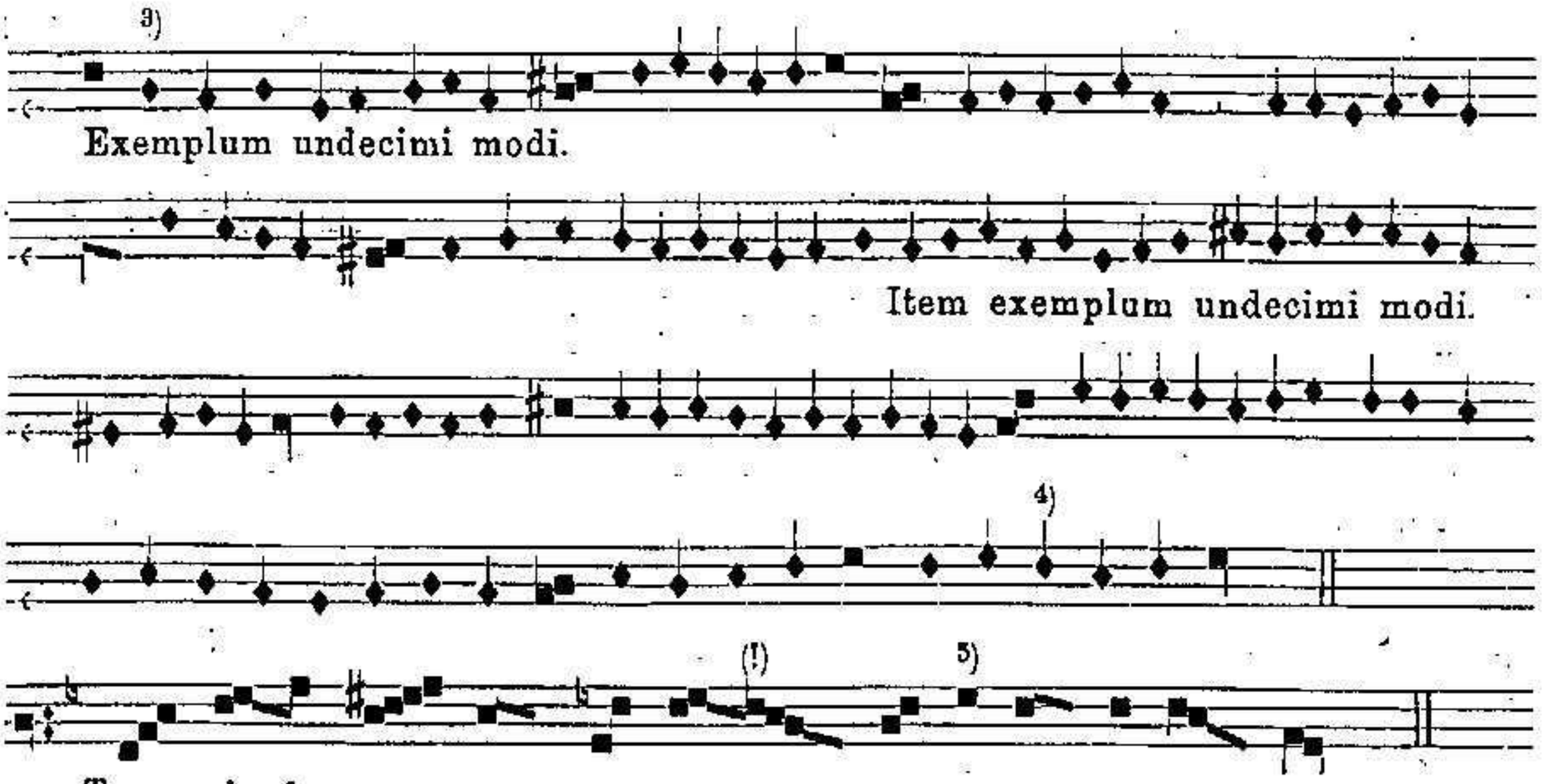
1) In der Vorlage *noni modi.* Von späterer Hand ist richtig geändert *decimi modi.*







Undecimus modus, qui est quintus de tempore imperfecto, constat ex una brevi imperfecta de maiori prolatione. Quae quidem brevis potest existere in uno solo corpore, vel potest imperfici a minima ante vel post vel valore ipsius vel potest dividi et diminui per semibreves et minimas vel per valorem earundem[2] usque ad 6 minimas, ut hic patet:



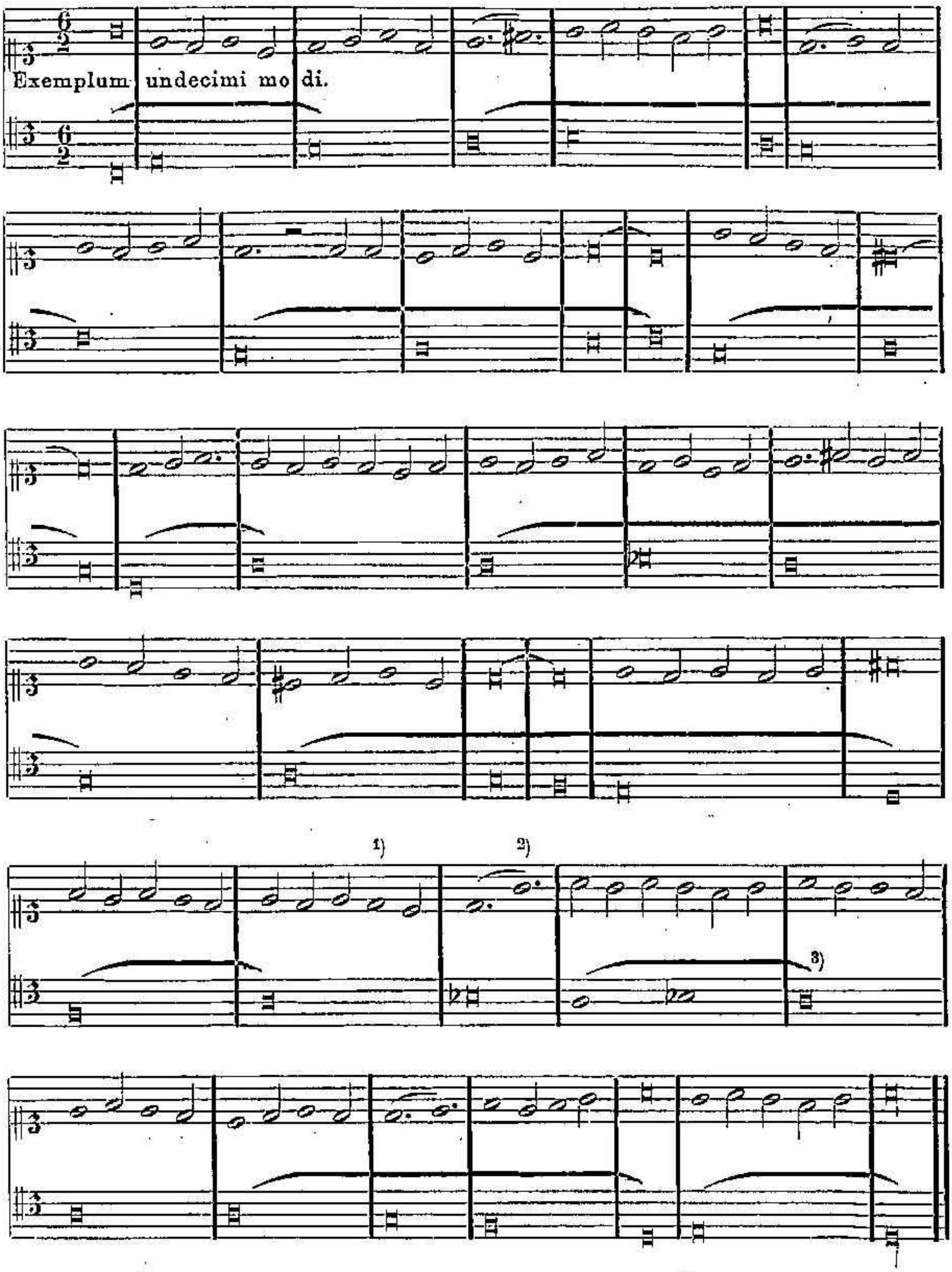
Exemplum undecimi modi.

Item exemplum undecimi modi.

Tenor eiusdem.

---

1) fehlt. 2) eorundem.
3) Note scheint ursprünglich kaudiert gewesen zu sein.
4) *f'*. 5) *a*.

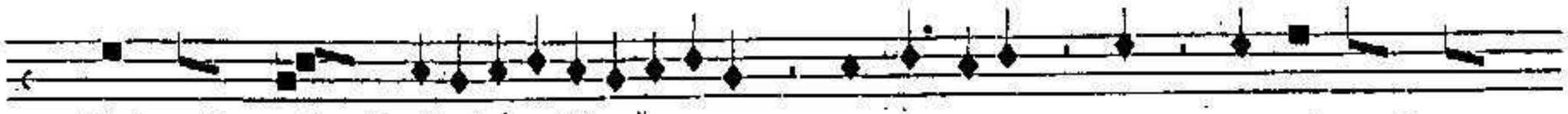


Duodecimus modus, qui est sextus de tempore imperfecto, constat ex una brevi imperfecta de minori prolatione. Potest enim ista brevis imperfici secundum quosdam a sola minima a parte praecedente vel subsequente.

---

1) ♦. 2) Ligatur zweier breves.
3) cauda ascendens an der Anfangsnote fehlt.

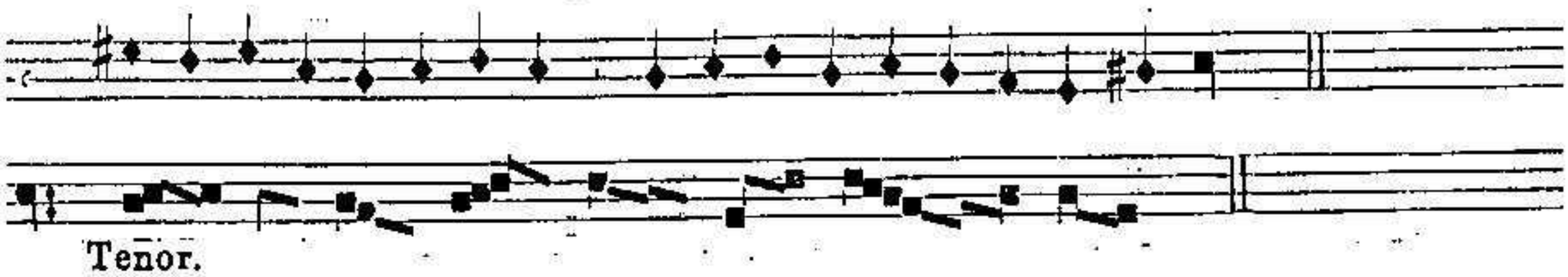
Dicunt autem alii, quod in ista prolatione minori imperfecta prima notula debet figurari per semibrevem perfectam, cui semibrevi debet attribui punctus perfectionis et subsequi minima. Et utraque regula est bona. Et potest dividi et diminui in semibreves et minimas suae prolationis vel in valorem earundem usque ad quatuor minimas, ut patet hic:



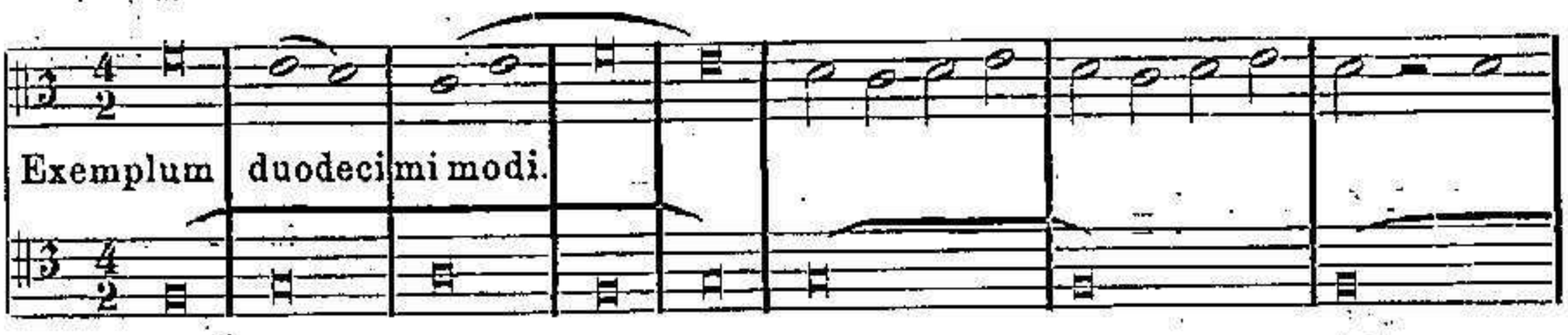
Exemplum duodecimi modi.

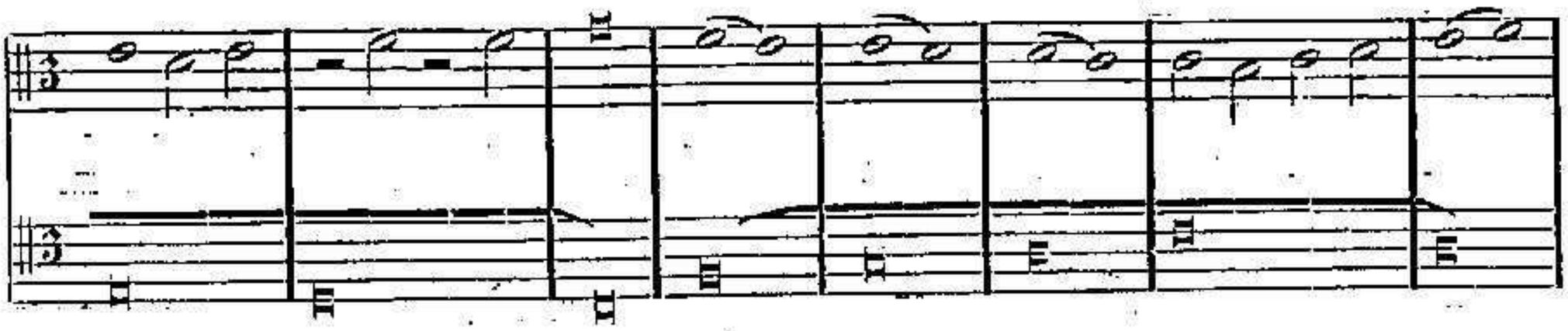
(fol. 67b.)

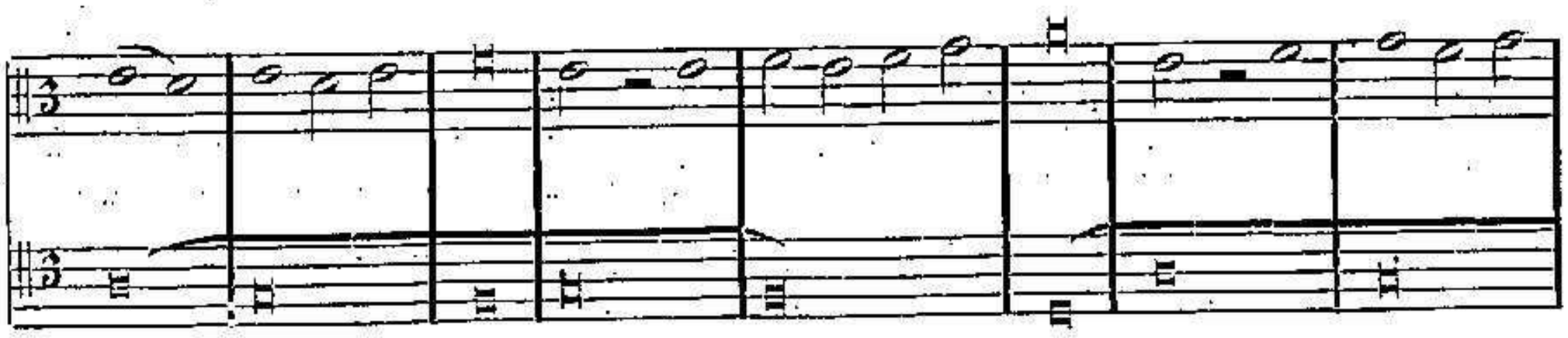
Item exemplum duodecimi modi.

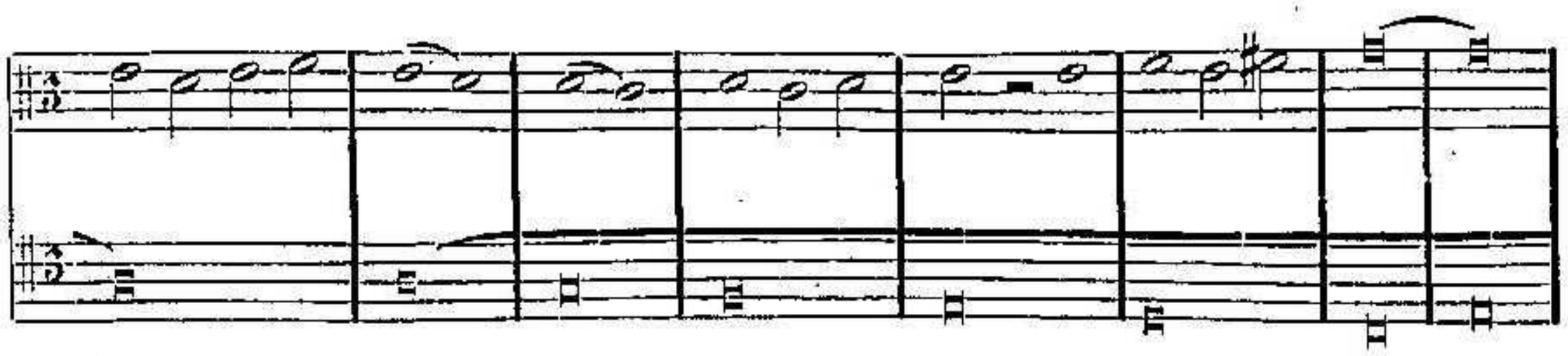


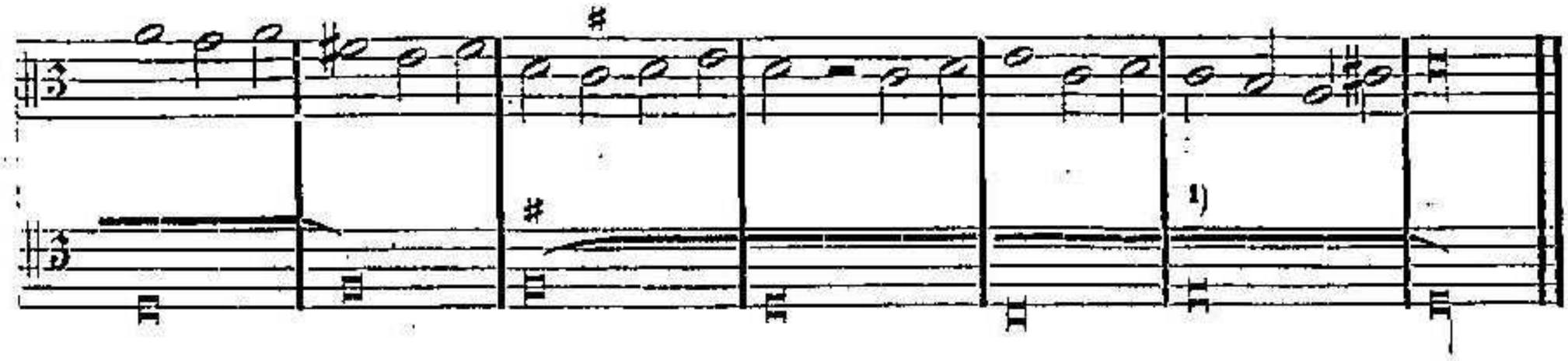
Tenor.











Hic igitur habemus duodecim modos sive maneries de discantu mensurabili floribus adornato. Qui quidem 12 modi possunt sufficere ad omnem vocis prolationem secundum artem cantus naturalis, ita tamen quod unusquisque modus tam celeriter proferatur quam amplius ultra numerum sibi superius attributum minime valeat minorari. Praeterea ad declarandum perfectionem et imperfectionem maioris et minoris prolationis cuiuslibet modorum praedictorum est sciendum, quod perfectio tam in brevibus quam in semibrevibus quam in minimis ad ternarium numerum, imperfectio vero ad binarium numerum aequaliter reducuntur. Inde primus modus in omnibus suis divisionibus perfectus est, nam in prima sui divisione longa dividitur in 3 breves, in secunda divisione quaelibet brevis dividitur in 3 semibreves et in tertia divisione quaelibet semibrevis in 3 minimas aequaliter est divisa. Secundus modus, tertius et septimus habent eundem modum et eundem numerum minutarum, sed in hoc differunt, quia secundus modus in prima sui divisione est imperfectus, quia longa dividitur in duas breves, et in secunda et in tertia divisionibus est perfectus, quia brevis in 3 semibreves et semibrevis in 3 minimas aequaliter dividuntur. Tertius autem modus in prima et in secunda sui divisionibus est perfectus, quia longa suae divisionis in 3 breves et brevis in 3 semibreves aequaliter dividuntur, sed in tertia divisione est imperfectus, quia quaelibet semibrevis in duas minimas aequaliter est divisa. Sed septimus modus in prima et in tertia sui divisionibus est perfectus, et in secunda divisione est imperfectus, quia quaelibet brevis in duas semibreves aequaliter est divisa. Quartus modus, octavus et nonus habent eundem modum et eundem numerum minimarum, sed in hoc differunt, quia quartus modus in prima et tertia sui divisionibus est imperfectus et in secunda perfectus, quia quaelibet semibrevis in 3 minimas aequaliter est divisa. Sed nonus in prima sui divisione est perfectus et in secunda et tertia est imperfectus, quia quaelibet brevis in duas semibreves et quaelibet semibrevis in duas minimas aequaliter dividuntur. Quintus modus in omnibus sui divisionibus est perfectus, quia brevis in 3 semibreves dividitur et semibrevis in 3 minimas aequaliter est divisa. Sextus et undecimus modus habent eun-

1) fehlt.

dem modum et eundem numerum minimarum, sed in hoc differunt, quia (fol. 68ª) sextus modus in prima sui divisione est perfectus et in secunda imperfectus, quia quaelibet semibrevis in duas minimas aequaliter est divisa. Sed undecimus est e contrario, quia in prima sui divisione est imperfectus et in secunda perfectus, quia quaelibet semibrevis in tres minimas aequaliter est divisa. Decimus et duodecimus modi in omnibus sui divisionibus sunt imperfecti, nam longa imperfecta suae divisionis in duas breves et brevis in duas semibreves, semibrevis in duas minimas aequaliter dividuntur. Et sic patet divisio dictorum 12 modorum.

Sed quia per istam artem sive doctrinam minimam cognitionem notarum ob ipsarum diversas figurationes et propter alterationes necnon ob divisionem modi et temporis et aliquando propter dictorum modi et temporis perfectionem obtinere non valeas in solidum, eo propter te qui ad perfectionem huius nobilis et gaudentis scientiae pervenire desideras consulo bona fide atque laudo, quatinus, antequam de huiusmodi floribus antedictis intromittas in aliqua arte de discantu mensurabili diversas ipsius figurationes continente et in aliquibus motetis et rondellis utramque perfectionem et prolationem maiorem scilicet et minorem continentibus sufficienter sis edoctus et tunc sine aliqua difficultate artem istam cum gaudio perficies.

Gratias igitur ago cum iocunditate spiritus omnium Salvatori Domino nostro Jesu Christo, qui mihi gratiae suae influentiam dignatus est contulisse, per quam artem sive doctrinam saepe dictando merui producere ad effectum. Omnibus et singulis ipsam intuentibus benigne et humiliter supplicando, quatinus, si in ea quid reprehensibile minus veniae dixisse quam debuerim reperuerit, supportare dignetur quid insipientiae meae, scientes hanc non causa honoris magisterii seu alicuius excellentiae me fecisse, immo verius copulasse dicta quorundam praedecessorum meorum in ea subtiliter inserendo, sed tamen ex intimae dilectionis affectum caritate perfecta quam iuxta praeceptum Domini debemus ad invicem obtinere. Ad cuius sermonem cum psallentes consonanter diebus continuis intentione qua decet insistimus a peccatis omnibus absoluti post decessum huius vitae miseriem ante conspectum divinae maiestatis representari mereamur in regno celorum quae nobis concedat ille qui est benedictus in secula. Amen.

Explicit compendium de discantu mensurabili compilatum a fratre Petro dicto Palma ociosa oriundo de Bernardi Villa in Pontino monacho ecclesiae sanctae Mariae Caricampi Cisterciensis ordinis Ambianensis diocesis anno ab incarnatione Domini nostri Jesu Christi 1336°.

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.
English Editor: Dr. Charles Maclean.

Antonius Scandellus.

1517—1580.

Ein Beitrag zur Geschichte der Dresdener Hofkantorei.

Von

Reinhard Kade.

(Dresden.)

Das Leben und Schaffen des Antonius Scandellus, des dritten kursächsischen Kapellmeisters in Dresden, in einem geschichtlich treuen Bilde darzustellen, ist bislang noch nicht geglückt. Die Quellen und Vorarbeiten[1]) laufen in einem äußerst dünnen und oft aussetzenden Flusse. Schon zu sehen, wie es die Arbeit von bald einem Jahrhundert gekostet hat, aus den dürftigsten Hinweisen zu einem Überblick über des Mannes Dasein zu gelangen, lohnt der Mühe.

Daß in den frühesten Dresdener Ortsgeschichten Scandellus nur gelegentlich erwähnt wird, liegt in dem Mißgeschick, das fast alle Musiker getroffen hat. Man liebte sie, weil man sie brauchte, aber man vergaß sie, waren sie tot. Anton Weck (1680), der Vater der Dresdener Chronistik, versagt für Musiker ganz. Er erwähnt nur 1578 die Musik bei Einweihung der Annenkirche[2]) und gibt 1582 ein Verzeichnis der Kapellmitglieder, wie es in den Knopf der Kreuzkirche eingelegt wurde. Beides hilft uns nichts. Der erste, der uns eingehender über die Direktoren der Kapelle berichtet, ist 1730 J. A. Gleich[3]):

»Darauf Antonius Scandellus aus Italien ao. 1562 gegen Weihnachten zur Direktion der Musik in der Hofkapelle gelanget.«

Auf Gleich bezieht sich nun wortgetreu 1732 J. G. Walther in seinem musikalischen Lexikon[4]), doch nennt er ohne große Fehler einige der Werke mit dem Jahre ihres Erscheinens. — 1742 wiederholt es Zedler in seinem Lexikon. Nun schweigt es über Scandellus ganz. 1750 fehlt sein Name in Jöcher's Gelehrtenlexikon. 1790 verbösert E. L. Gerber die Walther'schen Angaben. Erst 1813 schließt er in seinem Neuen Tonkünstlerlexikon aus der Moritzmesse, daß Scandellus schon vor 1560 (!) in Dresden gewesen

---

1) Abkürzungen: Mh: Monatshefte für Musikgeschichte, H.-St.-A.: Hauptstaatsarchiv in Dresden, R.-A.: Dresdener Rats-Archiv.

2) S. die Chronik von Weck, S. 267 u. 232.

3) Reformationshistorie von Dresden, S. 95. Gleich benutzte hierbei ein »Schloß-Kirchenbuch, volumen in 4°, fol. 304«. Ist nicht nachweisbar.

4) Walther stützt sich stets auf Quellen. Er kennt die Musikalien des Dresdener Kapellmeisters David Heinichen, hat Angaben von Franz Xaver Murschhauser und benützt die Sing- u. Klingkunst von Printz, 1690.

sein müsse. — 1843 läßt dem Künstler v. Winterfeld in seiner gründlichen Art gerechte Würdigung zu teil werden. Er faßt die beiden Liedersammlungen von 1568 und 1575 ins Auge und, gestützt auf seine Partituren[1]), sieht er nun auch, wie Scandellus arbeitet, bemerkt die motettenhafte Schaffensart und urteilt über ihn sehr scharf. Nur schade, daß sein unglücklicher Gedanke, Sänger, Setzer und Dichter der Lieder zu vermischen, ihn in ganz falsche Wege treibt, von seinem dunklen Ausdruck zu schweigen. Für Scandellus' Leben bot er nichts Neues. Er druckt zuerst zwei Lieder von ihm neu in den Beilagen: »Lobet den Herren, denn . . .« und »Allein zu dir H. J. C. . . .«

So kam der Tag der 300jährigen Stiftung der Dresdener Hofkantorei heran: der 22. September 1848. Zur Erinnerung gab M. Fürstenau die Stiftungsurkunde[2]) mit kurzer Einleitung heraus, aus der sich dann die »Beiträge zur Geschichte der sächs. musik. Kapelle«, 1849, entwickelten. Doch für Scandellus fiel kaum eine halbe Seite ab, und leider schlug Fürstenau schon hier den Weg ein, den er dann beibehielt, jegliche archivalische Nachricht ohne Angabe des Fundortes zu veröffentlichen, und erschwerte so jede Nachprüfung aufs äußerste.

Viel Besseres bot 1862 O. Kade in seiner preisgekrönten Schrift: Mattheus le Maistre, Mainz 1862, die eine sehr eingehende Würdigung der ganzen Musikverhältnisse am sächsischen Hofe um die Mitte des 16. Jahrh. und der künstlerischen Tätigkeit der beiden Kapellmeister Le maistre und Scandellus enthält. Ja für die Geschichte der Kapelle um diese Zeit bleibt Kade's Schrift noch heute unerreicht, da sie sich durch Wärme des Tones und durch große Genauigkeit in den Angaben auszeichnet.

Leider verdunkelte dann Fétis in der 2. Auflage seiner *Bibliographie universelle* (1863) die mühsam gewonnenen Ergebnisse und ballt für Scandellus einen geradezu unentwirrbaren Knäuel von wahren und falschen Angaben zusammen. Und diesen Halbschimmer vermehrte noch M. Fürstenau mit seiner Arbeit 1864: Die Brüder de Tola und der Kapellmeister A. Scandellus[3]). Trotz der von O. Kade dem Verfasser bereitwillig überlassenen Materialien wurden diese 25 Seiten über Scandellus der Ausgangspunkt ungezählter Irrtümer, die immer wieder nachgeschrieben und bewundert wurden, so daß man an das Xenion denken muß:

Liegt der Irrtum nur erst
Wie ein Grundstein am Boden:
Immer baut man darauf,
Nimmermehr kömmt er an Tag[4]).

Dazu kommt, daß Fürstenau weder eine Partitur des Scandellus selber besaß, noch eine solche je eingesehen hatte.

---

1) 103 Stück. Jetzt in Berlin.
2) Dresden, Meinhold, 1848. Voller Fehler!
3) In Weber's Archiv für Sächs. Gesch. IV. 167.
4) Ein Beispiel aus dieser »trefflichen« Arbeit (s. Eitner. Allg. D. Biogr. unter Scandellus 1890) siehe S. 193: »*Epithalamium in honorem . . . Christ. Waltheri.* 1584. Scand. mag dieses Stück also zwischen 1576 und 1580 componiert haben. Veröffentlicht wurde es erst nach seinem Tode«. Fürstenau hatte 1584 statt 1574 gelesen! — Von dem unglaublichen Unsinn F. C. Becker's: Mozart-Scandellus (Neue Zeitschrift für Musik XII. 112. 1840), den Fürstenau wörtlich nachschreibt und an dem kein wahres Wort ist, will ich schweigen! — Doch betet ihm Distel nach: Mh. 23, S. 51. 1891.

Erst Otto Kade mit den acht Aktenstücken (Mh. IX. 251. 1877) zu Scandellus, sodann mit seinem Versuch einer Bibliographie der Werke (Ambros-Kade, Bd. V, S. XLVIII, 2. Aufl. 1889) und mit seinen neun mustergültig herausgegebenen Musikproben aus Werken des Scandellus, schließlich 1890/91 nochmals in der »Geschichte der Passion bis 1631«, S. 190 konnte viele Fehler ausgleichen. Doch bleiben auch hier deren reichlich stehen, die dann 1890 von R. Eitner (Allg. D. Biogr.) übernommen und in dessen Quellenlexikon größtenteils verblieben sind.

Denn selbst der umfängliche Quellennachweis Eitner's hat einer sehr genauen Durchsicht unterzogen werden müssen. Ich denke hier immer an die Proske'sche Sammlung, die ja stets märchenhafte Schätze bergen soll. Ich hab sie — sogar in ihren neuen Räumen — 1912 gesehen. Allein das Ergebnis gerade für Scandellus fiel sehr zusammen, und statt der 19 Nummern von ihm in der Hs. 786 (Eitner, a. a. O.) waren nur Nr. 18 und 19 von ihm darin und dies die allbekannte, doppelsätzige Motette: *Noe, Noe.*

Zum Glück gaben die älteren Musikalien aus Pirna, Löbau, Grimma, Glashütte und Schellenberg, die jetzt in der Kgl. Bibliothek zu Dresden liegen, viel bessere Ausbeute. Freilich mußten hier gerade die sogenannten Defekte genau geprüft werden, da für sie die sehr schwächlichen Verzeichnisse nicht im geringsten ausreichen. Hier will ich denn, will's Gott, in nächster Zeit bessernd einsetzen.

Kaum war der sächsische Besitz geborgen, so dehnte ich meine Forschung auf die Bibliotheken zu Augsburg, Regensburg, München und Breslau aus und hatte somit wohl alles in Händen, was unter Scandellus' Flagge segelte. Dadurch gewann ich für seine Werke eine abgeschlossene Reihe, dadurch eine viel größere Zahl seiner Arbeiten. Die handschriftliche Masse wuchs, und sie gibt hier gerade den Ausschlag bei einem Komponisten, der so wenig von sich drucken ließ und so viel schuf.

Nebenher mehrte sich auch der archivalische Bestand. Konnte ich doch die wichtigen Urkunden des Dresdener Stadtarchivs zum ersten Male verwerten. Für alle Akten habe ich den alten Wortlaut beibehalten, überall die Fundstelle angegeben und erklärende Notizen beigefügt. Ich sah, wie wünschenswert jede Nachricht über einen damaligen Musiker dem Forschenden wird, und nahm mir hier Sandberger in seinen Beiträgen zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle (1895, III, 1) zum Vorbild. Denn daß doch über lang oder kurz eine wissenschaftlich gründliche Geschichte der sächsischen Hofkapelle geschrieben werden muß, gibt jeder zu (s. Mh. 21, 92).

So ist denn mit meiner Arbeit zum ersten Male die Geschichte der Dresdener Hofkapelle von 1550—1580, soweit Scandellus in Frage kommt, endgültig dargelegt. Damit ist aber auch zugleich dem großen Meister, dem hochbegabten Zeitgenossen und Nebenbuhler eines Orlando Lasso in München, zu seinen ihm gebührenden Ehren verholfen, die ihm die Nachwelt so lange versagte: eine Ehrenschuld Dresdens an einen großen Tonkünstler abgetragen[1]). Dadurch ist auch die Reihe: Johann Walter—Le maistre—Scandellus nun geschlossen. Meine veröffentlichten Archivalien über Pinellus[2]), Rogier Michael[3])

---

1) S. O. Kade, Vorwort zu Johann Walther's Wittenb. Gsb. von 1524. Berlin. 1878.

2) Mh. 21, 105.

3) Viertelj. f. M. 1889, S. 272.

vervollständigen bis zum Auftreten des großen Heinrich Schütz das mühsam Errungene.

Es bleibt mir noch übrig, allen denen, die meine Arbeit förderten, zu danken: Hrn. Dr. Weinmann in Regensburg, der mir die Proske'sche Sammlung in liebenswürdigster Weise erschloß; Dr. Kopfermann-Berlin, Dr. Stötzner-Zwickau (†), Dr. Mau-Liegnitz, Dr. Hippe-Breslau, Dr. Menadier-Berlin, Dr. Mazzi-Bergamo, Stadtarchivar Richter-Dresden, Archivdirektor Dr. Posse-Dresden, Dr. Max Seiffert-Berlin, der mir die Benutzung des großen Zettelkatalogs ermöglichte, den die Musikgeschichtliche Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst durch eigene Emissäre anfertigen läßt, und vielen anderen, denen ich mit einem gemeinsamen Handschlage danke.

Antonius Scandellus, der größte Tonschöpfer Sachsens unter der Regierung der Kurfürsten Moritz und August, wurde am 17. Januar 1517 in Bergamo geboren.

Er entstammte einem alten, vornehmen Geschlechte, das zwei Wappen[1]) besaß, und nannte sich auf italienischem Boden: *Antonius de Scandellis*. Später in Deutschland legte er diesen Adel ab und wechselte seinen Namen öfter. Auf den Titeln seiner italienischen Drucke steht: *Antonio Scandello*, in seinen Aktenberichten nennt er sich immer: *Antonius Scandellus*. Doch kommen daneben auch *Scandelus, Scandell, Scandel, Schandel*[2]), *Scandalus*[3]), *Scandellius*[4]), *Scandella*[5]) vor. Die falsche Form *Scandelli* hat sich als lateinischer Genitiv eingebürgert und ist zu meiden.

Das Jahr seiner Geburt gibt uns das wertvolle, aber fehlerhafte Buch von Michaelis: Dresdenische Inscriptiones (1714, S. 159) in der Notiz, daß auf dem Friedhofe der alten Frauenkirche »an die Mauer gemahlt« zu lesen gewesen sei, Scandell sei am 18. Januar 1580 im Alter von 63 Jahren gestorben. Diese Nachricht stimmt mit der lateinischen Angabe vor Scandell's letztem Werke, der sog. *Cantio Cygnea*, überein, die sich in den Zwickauer Handschriften (Nr. 11, 48 und 680,2) befindet:

Ultima Cantio Antonii Scandelli, qui 18 Januarii die vesperi hora 7 anni 80 aetatis suae 63 obiit.

Zu zweifeln ist kein Anlaß; die Medaille von 1577 (s. u.) auf den 60jährigen Künstler bestätigt dies durchaus. — Der Tag dürfte der Antoniustag (17. Januar 1517) gewesen sein.

Sein Vaterland ist Oberitalien. Der Ort stand nicht fest. Doch die Art seines ganzen Schaffens weist ihn der oberitalienischen Schule,

---

1) Sie waren 1714 noch auf Scandell's Grabmal in Dresden, in Stein gehauen, zu sehen. S. Michaelis, Dresd. Inscr., S. 168.

2) Loc. 8679, Vorzeichn. der in d. Cantorei, 1573, Juni 6; auch auf der Altstimme der Lieder von 1568: *Schandellus*.

3) Loc. 4519, Kurf. Aug. Winterkl. 1553. Bl. 230a.

4) Draudius, Biblioth., S. 563.

5) R.-Archiv, Bürgerbuch C. XIX. 1, S. 121. — Eine autographische Unterschrift s. bei La Mara, Mus. Briefe I, 17.

insbesondere der Venezianischen zu. Es war darum ganz verfehlt von Fétis, ihn aus Neapel stammen zu lassen. Scipio Cerreto würde ihn dann in dem Werke: *Della prattica musica, Napoli* 1601 [1]) ganz gewiß unter den Neapolitanischen Musikern angeführt haben, und auch die Listen der päpstlichen Kapelle zu Rom würden ihn nennen [2]). Denn aus Neapel führte den Musiker der Weg nach Rom. Man mußte wo anders suchen. Da nun den Scandell eine enge Beziehung in Dresden zu den Brüdern Benedikt, Gabriel und Quirin Tola verband und diese aus Brixia (d. i. Brescia) nach Deutschland kamen, so nahm O. Kade keinen Anstand, Brescia als die Heimat des Anton Scandell anzusehen; und als er seine Materialien an Fürstenau sandte, setzte dieser 1865 (Arch. f. S. Gesch. IV.) Brescia als Geburtsort ein, der dann von hier in alle Handbücher überging. Auch war ja nicht zu leugnen, daß den Sächsischen Hof mit Brescia viele Beziehungen verbanden: in der Schlacht bei Mühlberg 1547 ritt ein Gianantonio Cavalli aus Brescia in nächster Umgebung Moritzens. Ein Theodor Riccio, *maestro della capella di S. Nazaro di Bresso*, ein Tribiolo, Turini Rochius Wasskontzin, Pergamino Buonhomia [3]): sie alle kamen von dort nach Dresden. Einen sicheren Beweis für Brescia hat mein Vater nie erbracht; eine Reise dahin 1883 blieb erfolglos. Ihn führten offenbar die Angaben irre, daß Angelus Scandell, der Bruder des Anton, gemeinsam mit Benedikt Tola 1567 nach Italien reiste: gen Presso [4]). Der Ort ist in jenem Paßbrief, obwohl zweimal, doch sehr undeutlich geschrieben. Es war nach alter Schreibweise [5]) ohne Zweifel Brescia; aber dahin wollte eben nur Benedikt Tola reisen, und für ihn stimmte das. Wohin Angelo Scandellus wollte, war nicht gesagt. — Nun machte mich schon sehr stutzig, daß die große Chronik Brescia's von Odorico, VIII, 143, in dem langen Verzeichnis der eingesessenen Brescianer Familien von 1426 diejenige der Scandelli nicht erwähnte. Sie mußte also erst nach 1426 eingewandert sein.

---

1) S. Mh. 13, 161.
2) S. X. Haberl in Vierteljahrschrift f. Mus. 1887.
3) S. Dresd. Geschichts-Bll. II. 85.
4) 1567. Oktober 16. Dresden. H.-St.-A. Copial 343. Bl. 157b.

Benedictus Tholae und Angelus Scandali Passbriefe.

... Wir August Kurfürst entbiethen hirmitt allenn und iedenn ... unser freundlichen dinste ... und geneigten willen ... hirmit zu wissen, das unns gegenwärtige unsere welsche musici und instrumentisten Benedictus Thola und Angelus Scandel ... ersuchen und bitten lassen, ihnen zu vorrichtung irer in irem vaterland zu Press in Italia habenden geschefft eine zeitlangk zu erleuben sambt iren bey sich habenden weib, kinderen und gesinde auch zweyen wegen ... haben wir inen zu vorrichtung solcher irer furgefallenen nothwendigen geschäffte ... erleubt ... bevehlende Sie wollen ... beiden welsche instrumentisten Benedictum Tholam und Schandellum ... durchkommen ... lassen ...

5) Z. B. Simonsfeld: *Fondaco dei Tedeschi* I. 287.

Da brachte das von mir benutzte wertvolle Bürgerbuch der Stadt Dresden (R.-A. Bürgerbuch C. XIX, S. 174) Licht in die Sache: unter dem 2. März 1577 wird jener Angelo Scandellus vereidigt als: Italus von Borgo oder Bergo. Auch hier hatte der Schreiber sehr schlecht geschrieben. Ich zögerte nicht, hierin entweder die Neustadt in Bergamo, mit Namen Borgo S. Leonardo, oder Bergamo selbst zu vermuten, und wo Angelo, da wurde wohl auch Antonio Scandello geboren[1]).

Die Annahme sollte plötzlich ihre volle Bestätigung durch Nachrichten finden, die in hingebender Freundlichkeit Hr. Dr. A. Mazzi in Bergamo mir zugehen ließ. Während er für Brescia nicht einen einzigen Hinweis hatte entdecken können, flossen für Bergamo die Quellen ziemlich reichlich. Unterm 13. Februar 1371 wird daselbst ein Testament gemacht:

»*per providum virum ser Petrum fil. quond. domini Jo. Francisci olim spectabilis Legum Doctoris dom. Joannis, filii quond. spectabilis Legum Doctoris d. Antonii Scandelle de Rusticis civis et habitatoris Bergomi. Heredem instituit Bernardinum eius filium*« (vgl. Ercole Mozzi: *Antichità Bergamasche* VI. foll. 124 v. 299 v. Manuskript in der Städt. Bibliothek zu Bergamo.)

So hieß die Familie also ursprünglich *de Rusticis*. Sie stammte aus den Vorstädten und wanderte in die Stadt ein. Bei der Schatzung von 1498 begegnen uns die Brüder: »*Ioannes Petrus et Bartolomeus fratres de Scandellis*« (Angelini, *famiglie Bergamasche* fol. 457 v; Manuscript Φ, III. 23 ebenda), 1517 gehört dem Ratskolleg ein »*Franciscus de Scandellis*« an (Angelini fol. 511), und 1527 erscheint ein »*Jo. Baptista quond. Jo. Stefani de Scandellis*« (Angelini fol. 479). War somit die Familie für Bergamo nachgewiesen, so brachte nun ein Buch, das von mir für Antonio Scandellus zuerst benutzt wird, volle Gewißheit, daß Antonio Scandell aus Bergamo stammte[2]), ich meine die Chronik des Cerbonio Besozzi, ebenfalls eines Trompeters aus Bergamo, die Walter Friedensburg zuerst veröffentlicht hat. (Wien 1904 = Österr. Gesch. Quellen, Scriptores IX. 1.) Der Herausgeber hatte zu seinen Untersuchungen über jenen Cerbonio

---

1) 1562. Juli 4. R.-A.: Bürgerbuch C. XIX. 1, S. 121.
Gabriel Tola Musicus und Welscher voreidet Mittwoch nach Ulrici ao. 1562. Sall die Geburt[1]) nachbringen.

Anthoni Scandella (!) wehle[2]) ist voreidet, die ut supra. Dessen Dr. Fabian Wagner Bürge.

ebenda S. 174.

Joan Angelus Scandell von Bergo Italus Electoralis musicus hatt den bürgerlichen aidt geleistet den 2. Martii im 77. Jahr. (1577.)

2) Ich schiebe hier den Stammbaum der Familien Scandello-Tola ein, der auf mühsamste Weise gewonnen wurde. Wesentlich dazu ist das lateinische Schreiben Kurf. Augusts vom 6. Juli 1580 an den Herzog von Parma: H.-St.-A. Loc. 8524 Ge-

---

1) Geburtsbriefe.
2) welsche.

das im Jahre 1901 erschienene, italienische Werk des Christoforo Scotti: *Il pio Istituto musicale Donizetti a Bergamo* und das beigegebene *Regesto di tutte le deliberazioni riguardanti la Cappella musicale nella Basilica cittadina die S. Maria Maggiore a cominciare dal* 1445 von Dr. A. Mazzi benutzen können. Dr. Mazzi hat mir ein Exemplar dieses schönen, in Deutschland ganz unbekannten Werkes in liebenswürdigster Weise geschenkt, das äußerst wertvolle Nachrichten über die Kapelle in Bergamo von 1445—1569 enthält.

In Bergamo bestand nun bei der Hauptkirche der Stadt S. Maria Maggiore eine seit der Mitte des 16. Jahrhunderts nachweisbare Kapelle, deren sehr interessante Geschichte wir in den uns erhaltenen Protokollen über die Beratungen der Vorsteherschaft, des Konsortiums und der Deputati, zu verfolgen imstande sind. Und hier treffen wir schon vom Jahre 1541 ab auch unsern Antonius Scandellus. — Da das Latein dieser Terminazioni nicht jedem geläufig sein dürfte, so übersetze ich hier die Angaben:

---

meine Schreiben an Kurf. August 1580. Ein ähnliches Schreiben siehe in R.-A. A. IX. 18 f., S. 166. Vgl. Christoph Walther's Gesuch 1580. Juni 28 auf S. 564.

{ Jacobus Bruni de Purgorio
{ Katharina Durata († Juni 1580 in Piacenza)

Antonio, Archipresbyter { Helene de Purgorii
Benedict Tola aus Brescia { Gabriel Tola
Anna Hahn um 1555[1] — Quirin Tola

Angelo Scandell { 1. Agnesia, geb. 1551 bis ca. 1626 Antonio Scandell 1517—1580 { 2. Katharina (1574) Christoph Walter † 1592 { 3. Tochter — Philipp Wagner[2] 1572 — 4. Horatius { 5. Margarethe Jacob Losius † 1593 aus Piacenza[3]

Christian Walter[4]

Katharina[5] — Augustus[6] * 1570 — Julius Augustus

Moritz[6] * 1572 — Rudolph[6] * 1576

Andreas Tola Trompeter

---

1) Vgl. das Hochzeitsgedicht von Georg Fabricius, *poemata sacra ed.* 1567; und H. St. A. Cop. 536 a, Bl. 190.

2) Vgl. die alte Notiz in A. Gleich, *Annales eccles.* 1730 (Exemplar der Kgl. Bibliothek Dresden) und H. St. A. Loc. 8533, gemeine Schreiben an Kurf. Anna 1569/85, Bl. 65. Die Hochzeit war 2. Nov. 1572. Wagner starb sieben Tage darauf.

3) Siehe das Hochzeitsgedicht von Georg Fabricius. a. a. O. u. Sachsenchronik, S. 409.

4) Vgl. O. Kade, Archiv f. S. Gesch. X, S. 131.

5) Ihre Hochzeit 3. Nov. 1586. H. St. A. Cop. 535, Bl. 320 b.

6) Augustus: Bis 1583 Kapellknabe, dann 1583 in Schulpforta; 30. Juni 1589 Instrumentist in Dresden; 1593 in Wolfenbüttel (s. Chrysander, Jahrb. für musik. Wiss.) 1596 wieder in Dresden. † 1600.

Mauritius: 1582 nach und 1589 von Brandenburg empfohlen. Ein Moritz kommt 1624 als Amtsschösser in Hohenstein vor. (S. H. St. A. Akten des Amtsgerichts Dresden. Nr. 5070.) Vgl. auch die Akten des R. A. IX. 18 m. Bl. 330.

1541. April 12. Man gibt ein Faß Wein als Verehrung dem Antonius, dem Trompeter.

1541. August 14. In Anbetracht der Verdienste der Trompeter: des Antonius de Scandellis, des Hieronymus de Maronis und des Zerbonius de Besutio beschließt man, ihnen vier Dukaten in Gold zu geben.

1542. Februar 16. Es wurde beschlossen zur Ehre des Gottesdienstes, daß Cerbonius Besutius und Antonius de Scandellis als Trompeter angenommen werden zum Blasen in der Kirche der Maria sowohl im Chor wie im Gottesdienst bei allen Festlichkeiten und sonstigen Musikaufführungen, wie es bestimmt würde. Sie sollen 25 Thaler, jeglicher fürs Jahr Gehalt haben.

1543. Februar 5. Ebenso wird beschlossen, daß Cerbonius de Besutio und Antonius de Scandellis als Trompeter zum Blasen in der Kirche S. Maria Maggiore in Bergamo zu allen Stunden und Tagen, Fest- sowie Werktagen, an denen gesungen wird, im Figuralgesang in obgenannter Kirche angestellt werden mit jährlichem Gehalt von 50 Thalern für jeden.

1547. November 28. Man erließ den Vorstehern bei der Kirche die Sorge und Mühe bei der Gehaltszahlung des Cerbonius und des Antonius de Scandellis, der Hornisten, ob man sich einigen könnte wegen des Gehalts.

So bleibt denn wohl kein Zweifel: Besozzi und sein treuer Freund Antonius de Scandellis sind Bergomasken, traten in jungen Jahren, Scandell in seinem 24. Jahre, in den Dienst der dortigen alten Kirche zu S. Maria Maggiore als Zinkenisten gerade in dem Augenblick ein, als diese Kirche zu einer Art Kantorei mit 12 Knaben unter dem ersten Kapellmeister Gaspar de Albertis de Padua (11. April 1541) überzugehen im Begriff war. Dieser uns zunächst unbekannte Musiker und Geistliche Albertus de Gasparis bekleidete das Amt eines Kapellmeisters daselbst vom 7. Februar 1536—4. August 1550 und wieder vom 26. April 1552—10. April 1554. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir glauben, dieser Gaspar de Albertis, der »50 Jahre hindurch unzählige Gesänge komponierte« [1]), der eine reiche Anzahl musikalischer Werke verwalten mußte [2]), sei der Lehrer unsres Antonius Scandellus gewesen. Damit fallen alle Vermutungen, Scandell habe etwa bei Adriaen Willaert oder Andreas Gabrieli in Venedig seine Studien betrieben, in sich zusammen. Wer freilich dieser Gaspar war, bleibt zunächst in Dunkel gehüllt.

Aber Besozzi und Scandell blieben nicht im heimischen Dienst. Ihrer musikalischen Begabung sicher, suchten sie einen weiteren Wirkungskreis. So zogen sie denn 1547 nach Trient, um in die Kapelle des Kardinals Christoph Madruzzi einzutreten [3]). Hier mochten sie kaum $1^1/_2$ Jahr geweilt haben, als im Frühling 1549 Kurfürst Moritz von Sachsen zur

---

1) S. Mazzi, S. 182.
2) Ebendu, S. 183.
3) Ob Scandell, wie offenbar Besozzi, die Reise des Kardinals nach Spanien mitgemacht hat, bleibt fraglich.

Begrüßung des Infanten Don Philipp nach Oberitalien kam und in Trient dem Kardinal Madruzzi seine Aufwartung machte, den er für seine Pläne wegen der Freilassung des Landgrafen Philipp von Hessen für sehr geeignet hielt. Hier in Trient, wo eine große Mummerei zu Ehren Moritzens veranstaltet wurde, wo Moritz mit den vornehmsten Frauen tanzte und selbst maskiert erschien, wo ihn die Not seines gefangenen Schwiegervaters, des Landgrafen Philipp von Hessen, und die damit zusammenhängenden schwierigen Verwickelungen schwer beunruhigen mochten[1]): da dachte er an seine kürzlich erst (22. September 1548) begründete Kantorei in Dresden, wie er sie wohl mit den allerorts gesuchten italienischen Musikern aufbessern könnte. Er bat den Bischof Madruzzi, ihm sechs Mitglieder aus dessen italienischer Kapelle zu überlassen. Und dieser willfahrte der Bitte.

»*Desideroso il duca Mauritio*«, so erzählt Cerbonio Besozzi[2]), »*di haver una musica Italiana, ne pregò il cardinal di Trento che di questo lo volesse favorire; il qual fatta una elettione di sei della sua propria gl' ene fè benigno dono*«.

Es ist nicht schwer, aus den sächsischen Listen der Kantorei die Namen dieser Italiener zu erschließen. Es waren: Cerbonio Besozzo, Matthias Besozzo, Benedikt Tola, Gabriel Tola, Quirin Tola und Antonio Scandello. Seinen Bruder Angelo holte Antonio offenbar bald nach[3]).

Nun hatte Moritz Instrumentisten. Sofort nahm er sie an, ja gleich mit auf die Reise. Sie führte erst zu jenem bekannten Abstecher nach Venedig, Mantua, Mailand. »Aus Italien schreibt man grandia« — schreibt Franz Kram aus Brüssel an Komerstadt[4]). Dann gings über den Brenner nach Nürnberg (25. III. 49), durch Thüringen nach Leipzig (1. IV. 49), Torgau und Dresden, wo man Mitte April 1549 eintraf[5]). — Noch einmal, ein halbes Jahr später gehen Moritzens Gedanken für seine Kantorei ins Ausland, als er sich Ende 1549 einen niederländischen

---

1) Vgl. Issleib, N. Archiv f. S. Gesch. XIV, 230.
2) Friedensburg, a. a. O., S. 79.
3) Erste Erwähnung der Italiener in den sächsischen Listen: Loc. 4519, Kurf. Aug. geordnete Winterkleidung 1553: Bl. 191[b]:

Welsche in der Musica:

Anthonio	228 gl.	Zacharia	180 gl.
Zerbanio	228 »	Quirini	90 »
Gabrieln	180 »	Matthia	114 »

Unter Zacharias ist der »neue Zinkenist« Freistein zu verstehen. — Benedikt Tola fehlt hier merkwürdigerweise. — Angelo Scandello befand sich 1553 schon unter den Heerpaukern: ebenda Bl. 157[a]: »Engel, 144 gl. uf ein Pfert«.

4) 2. April 1549. Loc. 8238: Franz Kram an Komerstadt, was für Ehren dem Kurf. zu Venedig beschehen.

5) Die Musiker reisten offenbar im Gefolge langsamer als Moritz, der schon am 12. März 1549 in Wolkenstein ankam.

Altisten[1]) und zwei Knaben aus Antwerpen durch Franz Kram und durch die Mitwirkung des Kaiserlichen Kapellmeisters Cornelius Canis (de Hondt) zu verschaffen suchte[2]). Hier glückte es nicht so güt: der Plan zerschlug sich zunächst. — Ich lasse hier ein noch unbekanntes Aktenstück folgen, das ebenfalls Moritzens große Umsicht für Beschaffung der nötigen Instrumente bekundet:

1563. Mai 13. Dresden. Cop. 321, Bl. 55b:

An hertzog Albrecht von Bayern

. . . alss unss dan E. L. durch einen ingelegten zeddel freundlich bittend dieselbig zu verstendigen, wo die Krumbhörner, so sie in unser musica zu frankfurt gehort, zu bekommen. Darauff haben unss unsere instrumentisten und andere unsere diener berichtet, dass weiland unser geliebter bruder Churf. Moritz . . . dieselbigen Krumphörner von einem Kauffmann zu Nurenberg kauffen lassen und daß dieselbigen zu Memmingen gemacht sein solten. Es sei aber derselb meister mittlerzeit abgestorben und habe auff seine pfeiffen ein gross deutsch F zum zeichen od gemerk brennen lassen. Es wissen auch unsere instrumentisten anders nit, dan der Cardinal zu Trent habe dieser sort Krumbhörner, die besser als unsere sein sollen, auch ein futteral voll. Ob aber zu Memmingen itzo andere meister sein, die solche pfeiffen machen, sey ihnen verborgen . . .

Kurfürst August. —

So zogen denn die sechs welschen Gesellen in Dresden ein, damals einer Stadt von 6500 Einwohnern. Die Eindrücke spiegeln sich in Besozzi's Chronik gar lieblich wieder. Die Elbe zuerst zieht sie an, die mitten durch die alte und neue Stadt fließt. Die Brücke mit ihren 18(!) Bogen bewundern sie. Der Wein mundet ihnen nicht, er ist ihnen zu sauer. Sie lernen Bier kennen, Butter statt des Öls. Der Fisch — so bemerken sie — wird lebend verkauft. Frösche, Schnecken vermissen sie. Knoblauch liebt der Sachse nicht. Das Schloß vergrößert Moritz, es wächst empor mit seinen Türmen.

Tüchtige Männer hatte Moritzens Scharfblick gewählt. Cerbonio[3]) blieb in der Umgebung des Albertiners bis zu dessen Tode. Dann, doch erst gegen 1555, kehrte er in seine Heimat nach Bergamo mit seinem Neffen Mathias zurück und begab sich dann in die Kapelle Albrechts V. von Bayern, wo er nach vielen unbezahlten Schulden am 10. November 1579 starb. — Benedikt und Gabriel Tola wurden neben ihrem Musikerdienst angesehene Maler in Dresden. Über den Trompeter Quirin Tola

1) Den Alt sangen damals Männer.
2) Loc. 8238: Franz Krams Schriften, so er an Kurf. Moritz aus Brüssel getan. 1549.
3) Cerbonio, schon früh im Notenkopieren geübt (s. Friedensburg, S. 9), hat auch selbst komponiert, wie ich hier zuerst bekannt geben will. In der Zwickauer Hs. 11, 148 steht die Motette: *Magna et mirabilia* zu acht Stimmen.

wissen wir eigentlich nur durch zahlreiche vom Kurfürsten August beglichene Schulden [1]).

Ob nun Anton Scandellus wie sein guter Freund Cerbonio auf andere Reisen von Moritz mitgenommen worden ist, weiß ich nicht. Ich glaube es nicht. Auch scheint eine gewisse Seßhaftigkeit in seinem Wesen zu liegen: er hat Dresden durch 30 Jahre hin nicht wieder verlassen, seine Heimatstadt Bergamo nie wieder gesehen [2]).

Nach zwei Jahren, 1551, sehen wir ihn in einen Handel verwickelt, der uns die erste Kunde von seinem Dresdener Aufenthalt gebracht hat. Die Welschen Musiker geraten im Mai 1551 mit etlichen Gesellen der Dresdener Schneiderzunft in Rauferei, und dabei wird Scandell nicht unbedenklich verwundet. Kurfürst Moritz nimmt sich seines Schützlings an, er legt dem Rat zu Dresden die Verpflichtung auf, die Rädelsführer kräftig zu bestrafen und keine Rottierungen zu gestatten: ein Beweis, daß die Italiener diesmal keine Schuld traf. Die Zunft mußte Abbitte leisten.

Da diese Akten auf die damaligen Zustände ein treffliches Licht werfen und insbesondere das schöne Dekret Moritzens noch nicht im Druck erschienen ist, so lasse ich von den drei Urkunden die erste ganz, die dritte teilweise hier folgen.

1551. Mai 20. Ratsarchiv A. VI. 119[k]. Bl. 93[a] fg.

Von Gottes Gnaden Moritz hertzogk zu Sachsenn
und Churfürst ect.

Liebin getreuen, Wir seindt berichtet wordenn welcher Gestalt etliche schneidergesellen zu Dresden sich vber unsern Musicum einen Anthonium Scandellius genant vnd seine Gesellschaft zu rotten vnderstandenn, auch denselben hardt vorwundt. Wiewol wir vns nuhn vorsehen, Jr wurdet alßbalt, in bewegung das solchs vnserm Hoffdiener begegnet dieselbe mutwilligen vorbrechere gefengklich haben entziehen lassen, So soll doch solchs von Euch bißhero vorbliebeń sein, daß wir dan nicht wenig vngnedigs gefallen tragen, Hetten auch gnugsam vrsach, vns hierinne die gebuer gegen Euch dermassen zu erzeigen, daß Jr vnser Vngnad scheinbarlich vnd Jm werck zu spuerenn, Wie wir dan solchs also hiengehen zu lassenn nicht bedacht. Aber wie deme, so begern wir hiemit nochmals ernstlich bevhelende Jr wollet alle dieselben schneidergesellen, so bey solcher rottierunge gewesenn, gefengklich einziehenn, Solchs vns mit allen vmbstenden vnd der sachen gelegenhaitt berichten vnd volvorwart biß auf vnsernn ferneren bescheidt enthalten lassen. Solte aber solchs nachmals (Bl. 93[b]) von euch vbergangen vnd dem nicht nachgesetzt werden, So möget Jr, was euch darauff stehett, gewartenn, Wolten auch solchs darnach zurechnen nicht pergen vnd ist vnser

1) S. H.-St.-A. Katalog der Musiker unter diesem Namen.

2) O. Kade spricht (»Passion«, S. 192) von mehrmaligen Reisen nach Italien. Das ist ein Irrtum.

ernster Wille vnd maynung. Dat. Weidenhain den XX May Anno Lj (= 1551)

M. Churfürst
m. p. p.

Adresse: »Unserm lieben getreuen dem Rathe zu Drosden

Vermerk: { Sonnabend in der Pfingstwoche ao LI welschnen belangend, Anthonium Scandellus vulneratum belangend.«

1551. Sonntag nach Pfingsten. Bl. 97 [1]).

Diese Schrift ist sontags nach Pfingsten 1551 dem Cantzler Dr. Mordeisen uberantwortet.

Gnedigster Churf: Ewer Schreiben Anthonium Scandellus, E. C. G. Musicum betreffend, welcher von einem Schneidergesellen . . . vorletzt worden, haben wir inn underthenigkeit Eweres inhalts vorlesen . . . des sich bemelter Anthonius Scandellus, wie wir glaublich vorständiget worden, selbstenn zu dem schneider ane einige ursach adder vorschuldung tetlich eingelassen und zu ime genothigt, dadurch derselbe Schneidergeselle hochlich gedrungen, sich gegen ime zu schützen, ob solcher Kegenwehre dann der vermelte Anthonius Scandellus vorletzung empfangenn . . . wir haben auch nicht underlassen das Schneiderhandwergk, desgleichen auch andere handwergksmeister vorfordern zu lassen . . . sich der rottung zu enthalten . . .

Im übrigen mußten die Instrumentisten unter Leitung des Kapellmeisters Johann Wálther (1548—Michaelis 1554) fleißig »aufwarten« vor und nach der Tafel, und Antonio und Cerbonio bekamen dafür 228 Gl. jährlich, nachdem die Kost am Hoftisch abgelöst war [2]). Noch am 12. Februar 1553, wenige Monate vor seinem Tode, sah Moritz sie, als in Dresden ein großes Fastnachtsspiel stattfand, an das sich die Hochzeit des Hoffräuleins Margaret Pflugk mit Hans von Schönberg anschloß. Im großen Saal des Schlosses befand sich »die Kantorei mit der welschen Musica und Instrumentisten, die ganz lieblich und ziemlich gesungen und auf Instrumenten geschlagen« [3]). Den Beschluß machte eine Mummerei: »Vier Fürsten und vier Stattliche vom Adel, die den welschen Tanz sehr wohl gekannt, sind unversehlich mit jedermanns Verwunderung und vorgehender welscher Musica in den Saal kommen« (ebenda.) — Da traf Sachsen ein schwerer Schlag: Am 9. Juli 1553 fiel Moritz in der Schlacht bei Sievershausen. Scandell fühlte wohl am meisten, was er verlor. Er dankte dem großen Toten in einer tiefernsten Messe: *Missa sex vocum super Epitaphium illustrissimi principis Mauritii* [4]) und ließ sie sogar

1) R. A. ebenda: (Sehr schwer zu lesen.) Vgl. Diarium de anno 1550—59, Bl. 79.
2) Mathias Besozzi erhielt nur 180 gl. Auch daraus geht hervor, daß er viel jünger war als Cerbonio. S. Friedensburg, a. a. O., S. 185.
3) S. Langenn, Moritz II. 151. Bericht eines Hofbeamten. H.-St.-A.
4) Eine Schlacht bei Sievershausen schrieb auch Thomas Menken 1608. (S. Bohn: 50 historische Conzerte, S. 144.

drucken [1]). Doch nur die schöne Abschrift des Dresdener Altisten Moritz Bauerbach aus Pirna (1562) hat sie uns vollständig, eine Zwickauer Hs. 679, in der ich die Messe neu entdeckte, teilweise erhalten. (T I u. B. fehlen.) Eine dritte vollständige Niederschrift dieser Messe habe ich in Rostock nachweisen können. (Ms. Mus. Saec. XVI. folio 49. Nr. 2 der 5st. Messen.) Die Hs. rührt von Jacob Praetorius her und heißt: Opus musicum. 1566. Die Messe wird darin aber fälschlich dem Georg Fabricius zugeschrieben.

Der Messe selbst liegt ein kurzes, aber scharf ausgeprägtes Motiv von nur zwei Takten zu Grunde, das durch dreimalige Wiederholung in verschiedener Tonlage zu einem Ganzen verbunden ist. Es kehrt teils in allen Stimmen in mannigfacher Verarbeitung, teils als Cantus firmus im Tenor I unausgesetzt wieder, ja man könnte sagen, der Tenor I habe in dieser Totenmesse nur die fünf Töne: *e e c h a* zu singen, ein Motiv, das dem Kirchengeläut nicht ungleich klingt. Nur machen die Textesworte oft eine andere Gliederung nötig.

Das dreistimmige Crucifixus beruht ganz auf freier Erfindung. Das sechsstimmige und noch mehr das siebenstimmige Agnus weisen ein Geschick in der Entfaltung der meist zusammensingenden Stimmen auf, in deren Fluß der Tenor seine ewige Klage: dona nobis pacem (*e e c h a*) hineintönen läßt, zeigen eine Beherrschung der Gesangsmittel, die den Scandell mit einem Schlage unter die großen Tonsetzer seiner Zeit einreiht [2]).

Wieder drängt sich uns die Frage auf: wer sind die Lehrmeister für Scandell gewesen? Sicher wird er die Werke der Venezianer Meister, eines Willaert [3]) (1490—1563) studiert haben, dessen Messen, Motetten und Kanzonen. Sicher kennt er die Tonwerke eines Cyprian de Rore, der Willaert im Amte nachfolgte. Die treffliche Deklamation der Worte, das Leben in den Madrigalen verbinden ihn mit Cyprian ohne Zweifel. Aber das genügt hier alles nicht. Seine Meister sind — und das möge einmal festgesetzt werden — seine Vorgänger im Dresdener Amte: Johann Walther und Matheus Lemaistre. Er deutet dies in der Vorrede seiner Lieder von 1568 geradezu an, wenn er sagt, »daß er die übrige Zeit, die er bei Hofe nicht habe aufwarten dürfen, nicht vergebens habe vorüber gehen und verschwinden lassen wollen, sondern sich im Komponieren geübt!« Insbesondere hat ihm Lemaistre öfter zum Vorbild gedient. Man denke nur an die bedeutende Ähnlichkeit zwischen der Messe: *ad imitationem Cantilenae*: »Ich weiß mir ein fest gebauet

---

1) Der Druck ist bewiesen durch das Inventar vom 16. Oktober 1554. Loc. 8687: Kantoreiordnung, Bl. 127.

2) Ohne Zweifel gehören in diese Zeit (ca. 1554) auch die anderen sechs Messen (s. Werke), wenn auch die wichtige Notiz in den Meßkatalogen (s. Goehler, I, S. 41) sie in das Jahr 1576 verweist.

3) Siehe Ambros III. 517 fg.

Haus« von Lemaistre und dem fünfstimmigen Tonsatze des Scandell zum gleichen Texte! Beide Arbeiten gleichen sich bis auf den Diskant, selbst bis auf die Harmonisation auffällig genau. Und daß zwischen Walther's geistlichen Liedern von 1524 und dessen 123 Liedlein von 1544, den »teutschen Gesengen« Lemaistre's von 1566 einerseits und den drei Liedsammlungen Scandell's von 1568, 1570 und 1575 anderseits eine unleugbare Wahlverwandtschaft besteht, geht schon äußerlich aus der Gleichheit der gewählten Texte hervor: 14 Texte bearbeiten Scandell und Lemaistre beide. Daher denn auch seine durchaus deutsche Art und Kunst, die ihn unbedenklich den deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts zuweist. Darum weg mit den italienischen Lehrmeistern für Scandell: er ist ein schlechter Schüler seiner Landsleute gewesen, er hat den deutschen Johann Walther und den in niederländischen Künsten bewanderten Lemaistre gut beobachtet: er, der einstige Trompeter, ist schließlich aus sich selbst ein guter Meister geworden.

In dieser stillen Weise des Kirchendienstes und des musikalischen Schaffens flossen die Jahre von 1553—1561 dahin. Dienstwechsel folgten unter August. Johann Walther zog sich wegen seines Alters — er war 60 Jahre alt — nach Torgau zurück. Lemaistre, sein Nachfolger, leitete die Kantorei anfangs (1. Januar 1555) mit Glück, bald unter zunehmender Schwäche, so daß man 1566 den Scandellus »zum zugeordneten Mitverwalter«[1]) bestellte.

In der Zeit des Übergangs gelingt 1561 dem Scandell ein Werk, das ihn über einen »weitberufenen Instrumentisten«[2]) hinausheben sollte: die deutsche Passion nach Johannes. Wir pflegten diese Arbeit an das Lebensende des Künstlers zu setzen. Sie fällt in seine besten Jahre[3]). Sie erfüllte den Wunsch einer mehr und mehr nach Freiheit von alten Formen drängenden Kunst. Hatte sich die ältere Zeit von dem chorgemäßen Vortrag der Schriftworte in den Reden der einzelnen Personen nicht losmachen können, genügte ihr jene Form der erzählenden epischen Breite, so erschien jetzt eine auf die verschiedenen Personen verteilte dramatische Gestaltung. Fand jene in Joachim von Burgk und Steuerlein ihre Vertreter, so folgt Scandell hier ganz offenkundig nun den Fußtapfen seines alten Johann Walther, der wenigstens in Sachsen diese Form geschaffen hatte.

Doch lag der vorzüglichste Wert in der deutschen Fassung der Passion. Auch hier konnte er sich an den Vorgang Walther's anlehnen, und daß er es schon 1561 tut, also vor der ersten deutschen Passion Burgk's von 1568, sichert ihm und Walther ein unsterbliches Verdienst. Denn daß

---

1) Loc. 32435: Kantoreiordnung.
2) Loc. 8503: Ertz- u. Bischofschreiben, Bl. 27a.
3) S. die Bibliographie der Werke, wo der Beweis dafür erbracht ist.

seine Passionsmusik zu seinen Lebzeiten nicht zum Drucke kam, berührt die Tatsache an sich nicht.

Die Kraft der fünfstimmigen Turbasätze, die mitten in die Dialoge hineinfallen und nur flott drauflosgesungen sein wollen, hat der Passion eine Lebendigkeit gegeben, die man vorher in der Kirche zu hören nicht gewohnt gewesen war. Ein realistischer Zug[1]) weht durch das Ganze. Grundsätzlich beruhen alle 50 Turbasätze auf freier Erfindung. Der Evangelist allein benutzt den üblichen Passionston. Für Christus hat Scandell einen vierstimmigen Chor eingesetzt, aber auch nur für ihn! Richtig hat daher O. Kade (a. a. O.) bemerkt, daß hiermit diejenige Form der Ausdrucksweise im wesentlichen erreicht sei, die bis heute gültig geblieben ist. Denn wenn J. S. Bach in seiner Matthäuspassion an besonders bevorzugten Stellen seinen Christus mit einem Instrumentalquartett ausstattet, so bleibt im Wesen die Sache unverändert.

Inzwischen nahte für Sachsen ein festlicher Tag (1566): Kurfürst August sollte in Augsburg öffentlich unter freiem Himmel mit dem Erzmarschallsamte vom Kaiser belehnt werden. Mit unglaublicher Machtentfaltung nahten sich Maximilian II, Kurfürst August, Markgraf Georg Friedrich von Brandenburg und viele Fürstlichkeiten mit Tausenden von Rittern und Reisigen. Hinter des Kaisers Sitz baute sich ein Gang auf, wo die Trompeter ihren Platz fanden. August, der wohl wissen mochte, daß die Kunstmusik von Wien aus bestellt und es bei dem Umzuge auf lustige Fanfaren ankommen würde, hatte nur seine Trompeter und Instrumentisten, zwei Lautenschläger und den Organisten Gall Philipps mitgebracht. Dem Kurfürsten ritten denn auch 25 Trompeter voraus. Glänzend verlief das Fest, bei dem sich drei große Musiker zum ersten und wohl letzten Male begegneten: der Wiener Kapellmeister Jacob de Vaet[2]), unser Scandellus — Mameranus hatte falsch Constella statt Scandello verstanden[3]) — und der etwas jüngere Orlando di Lasso aus München. Hier kaum fünf Tage nach der Ankunft übergab Scandell seinem Kurfürsten sein eben vollendetes erstes Buch Neapolitanischer Kanzonen mit dem denkwürdigen Datum: »*Augustae Vindelicorum in Comitiis die 25. Martii*«. Die lateinische Vorrede, eine feine Arbeit lateinischer Redekunst, ähnelt auffällig derjenigen zu Lemaistre's *Katechesis* von 1563 und beginnt fast mit denselben Worten. Sei sie nun von Scandellus selbst, sei sie etwa von dem sehr klugen Kapellmitgliede Habermehl, sie verdient dem Lebensbilde eingefügt zu werden und lautet so:

---

1) S. O. Kade, Passion, S. 190fg.
2) S. Ambros III, 325.
3) Nicol Mameranus: Kurtze und eigentliche Verzeichnus. 1566. Bll. J III.

Illustrissimo Principi Augusto, Duci Saxoniae . . .

Quia hac ultima et languida mundi senecta multi[1]) *reperiuntur, qui non solum falsas et impias opiniones de articulis fidei in ecclesiam Christi introducunt et pertinaciter defendunt, sed etiam artem Musicam fastidiunt atque eius legitimum ac pium usum neque in scholis neque in templis concedere volunt, immo potius barbarie inter nos fieri malunt, quam ut Musica tot saeculis conservata generi humano divinitus concessa et a maioribus ad nos propagata retineatur: omnino decet, ut quisque suo loco et provocatione istis contemptoribus* ἀμούσοις *occurrat et artem istam, quibus potest modis, vindicet et tueatur. Cum igitur, ill. Princeps et Elector, celsitudo tua me initio clementer exceperit et honesto loco inter musicos esse voluerit egoque animadverterim C. T. non solum mirifice delectari musica, sed etiam liberaliter fovere et alere huius artis peritos artifices, composui aliquot quatuor vocum carmina, quae licet propter peregrinum textum supprimere quam publicari maluerim rogatus tamen ab eruditis et honestis viris, ut in honorem et gratiam musicorum illa in publicum edi curarem ac typis excudenda committerem, non sum reluctatus, sed ut petitioni satisfacerem, praecipue vero ut significationem gratae mentis erga T. C. ostenderem, Typographo, ut in nomine Domini imprimerentur, permisi. Istas meas primitias (!) offero atque dedico Celsitudini Tuae et obnixe ac vehementer oro, ut hunc meum qualemcunque laborem boni consulat et sereno vultu ac benigne accipiat. Oro etiam Deum, ut C. T. suo spiritu semper regat ac gubernet et diutissime ad Ecclesiae ac scholarum utilitatem conservet. Bene et feliciter valeat C. T. cui me vera animi reverentia et subjectione commendo. Augustae vindelicorum in Comitiis ao. 1566. 25 Martii*[2]), *quo die filius Dei de spiritu sancto conceptus et anno aetatis suae 34 crucifixus esse creditur. Ill. C. T.*

addictissimus Antonius Scandellus
Musicus.

Also seine »Erstlinge« nannte er das Werk: allerdings war es sein erster, uns erhaltener Druck, vom Beifall zu zwei Auflagen noch nach des Schöpfers Tode geführt. So hatte sich doch der südländische Sinn des Künstlers auf sein eigenstes Gebiet besonnen. Er wollte die Lieder des fremdländischen Textes wegen eigentlich unterdrücken, weil man doch mit dem Italienischen in Sachsen nicht so recht vertraut war. Mußte doch noch Pinello, sein Nachfolger im Amte, seine Kanzonen in zwei Sprachen zugleich erscheinen lassen[3]). Die Texte drehen sich um die Leiden und Freuden der Liebe, überschreiten aber nirgends die »*fines verecundiae*« — wie Leonhart Lechner 1576 sagte — und entbehren der sonst üblichen pikanten Wendungen des Madrigals durchaus. Für andere Lieder war Kurfürst August auch nicht zu gewinnen. Die kleinen 24 Lieder gehen mit vier Stimmen, die alle harmonisch miteinander verbunden sind. Die schlichtesten, einfachsten Ton- und Akkordverbindungen wählte der Komponist, um so einfach ausgesprochene Empfindungen ansprechend

1) Die Wiedertäufer.
2) Mariae Verkündigung.
3) Goehler, 1. Meßkataloge, S. 36.

wiederzugeben. Anfangs- und Schlußstrophe werden wiederholt, und zur schärferen Abgrenzung erhalten vor der jedesmaligen Wiederholung alle Stimmen Pausen [1]), damit der folgende Nachsatz desto kräftiger hervortritt: das Kennzeichen derartiger Vilanellen, auf das schon Praetorius im *Syntagma* (II. Teil) aufmerksam machte [2]). Dabei laufen die reizendsten Spielereien mit den Silben: *fa, mi, la, sol,* das Gackern der Henne in die Töne hinein. Der Wein bleibt ausgeschlossen. Es sind eben Lieder, wie sie wohl jeder auf den Straßen Neapels von Lazzaroni oder Verkäufern noch jetzt hören kann. Wenn die Lieder auch nicht geradezu nach Tonarten geordnet sind, so kann man doch einzelne Gruppen unterscheiden: 1—8 Dorisch, 10—12, 14, 15, 20—24 Jonisch. Nur vier Lieder tragen keine Vorzeichnung eines *♭rotundum.* — Der zweite Teil Kanzonen von 1577 gleicht der ersten Sammlung genau.

Wer aber die Dichter jener teilweise recht anmutigen Texte waren, ließ sich nicht ermitteln, wie diese Frage sich ja leider auch nicht lösen wollte bei den Kanzonen Hassler's [3]). So gut Scandell italienisch konnte, — von ihm stammen sie schwerlich. Sie sind meist dreizeilig zu je elf Silben oder fünf Hebungen gerechnet. Nur die zwei letzten Zeilen, doch zuweilen (I. 18) alle drei reimen aufeinander. Manchmal gehören zwei Lieder zusammen (I. 21. u. 22). Sie verraten eine Dichterhand. Man möchte oft auf Bruchstücke aus Stanzen oder Sonetten schließen. Der Text von I. 9 findet sich auch bei Baldissera Donato (1551) mit zwei weiteren Strophen, aus denen sich ergibt, daß das Gedicht einen Refrain hatte. — Mitten hinein in das schreckliche Pestjahr 1568 fällt nun Scandell's endliche Ernennung zum Kapellmeister (12. Februar), die ihm, dem 50jährigen Manne, eine neue Schöpferkraft einflößt. Voraus ging eine Verhandlung wegen der Bezahlung, die Kurfürst August, wie immer, gern herabgedrückt sehen wollte [4]):

»Anthonius Scandellus hatt ietzo ohne das Capelmeister Ampt ierlichen 236 *fl* 10 *Gr*:, der alte Capelmeister (= Lemaistre) aber 195 *fl* 7 *Gr*:. Es bittet aber berürter Scandellus, unser gnedigster herr wolle ime wegen des Capelmeisterambts beide besoldungen zusammen gnedigst anordnen oder ime in alles, ausgeschlossen seine herberge, die er neben den knaben haben will, 400 *fl* Müntz bewilligenn und ob wol uf 300 *fl* mit ime gehandelt worden, so hatt er doch nicht eingehen wollen, weil er beides uf sich haben müste, die Capel zu versorgen und neben den andern welschen vor der tafel aufzuwarten.«

Dann folgte die Anstellung, die folgenden Wortlaut hat:

---

1) Vgl. vor allen Kanzone Nr. 1 u. 11.

2) S. Sandberger, I. 116. Wie Willaert und Lasso, so hat auch Scandell keine dreistimmigen Vilanellen oder Kanzonen.

3) S. R. Schwartz: Denkm. d. Tonk. in Baiern V_2, S. XXII.

4) H.-St.-A. Loc. 32435: Cantoreiordnung.

1568. 12. Februar. H.-St.-A. (Geheim-Archiv, Register, den Hofstaat u. andere Bedienungen betr. No. 6. f. 563.)

Anthony Scandellj Newe Bestallunge uber das Capelmeisterampt.

Von Gottes gnadenn wir Augustus Hertzock zu Sachsenn und Churf. ect. Bekennen unnd thun kunth vor unns, unnsere Erbenn unnd nachkommen. Nachdeme vonn Zeit unser Churfl. Regierunge an unnser lieber getreuer Anthonius Scandellus in unnserer Canthorey vor einen Instrumentisten und Musicum sich hat gebrauchen lassen, unnd Wir unnsers altenn Capellmeisters Mattheus le Maisters schwachheit unnd unvermuglichkeit bericht worden seindt, Das derselbe solch seinem Ampt, wie die Notdurfft erfordert, nicht genunksam fursein kann: Als haben wir demnach obgedachten Anthonium Scandellum an seine stadt zu unsernn Capelmeister auf- unnd angenommen.

Nehmen Inen auch himit auf unnd an und befelenn Ime solche unnsere Cantorey in krafft diss uunsers briefes, Das ehr sich allerdinge nach unnserer aufgerichten Cantorey-Ordnung richtenn, ob derselben biss an unns festiglich haltenn unnd durch die Cantores oder Instrumontistenn derselben zuwider nichts nachteiligs furnehmen lassen soll, Auch gutenn getrewenn fleiss anwenden, damit unnsere Hoff-Cantorey in würden unnd gutenn Wesen erhaltenn unnd beides im Cohr, vor unnser tafel und sonstenn uber die Cantores und Instrumentistenn den obersten befelich haben und beides versorgenn, die Discantisten im singen unnd Coloriren mit fleiss underweissen unnd abrichten, gutte und nutzliche Messen, Muteten und gesenge nach Art unnd Kunst der Musica seinem besten verstande und vermogen nach componiren, damit wyr solcher unserer Cantorey unnd Musica Kegen frembden und sonsten eine Zier und ehr haben mogenn, In welchen Ime von unnsern altem Capelmeister kein einhalt beschoen soll.

Dakegenn wollenn wir ihme hinfuro in alles zu den ordentlichen Monatsfristen von dato an 400 gl., Als 236 gl., welche ihme hiebevor durch uns ufs leben bewilligt, unnd das ubrige von wegen des Capelmeisterampts, aus unser Rentkammer vor Kost, Kleidunge und alles anderes nichts ausgeschlossen, reichenn unnd volgenn lassenn.

Wi wir dan unsern Cammermeister solches zu thun himit befelenn. Des zu urkundt haben wir unns mit eigner Handt underschriben, unnd unser Secret hiruf drucken lassen. Geschehen unnd gegeben zu Dressden den XII. Febr. Ann. 68.

Die Kapelle selber setzte sich im Jahre 1568 aus folgenden Mitgliedern zusammen, unter die leider in der betreffenden Urkunde[1]) die Italiener nicht mit eingesetzt sind:

Anthonius Scandellus,	Capellmeister
Johannes Boemus Johannes Schidlowita Georgius Richter	Bassisten
Anthonius von Dorp Lampertus de Fletin Mathias Gassmeyer Heinricus Habermel	Altisten
Mag. Balthasar Obser der Knabenpraeceptor Sebaldus Baumann Laurentius Winckelmann	Tenoristen

10 Diskantisten: Joannes Krauss — Thomas Mentzer — Michel Beheimb — Valentin Scharf — Bartholomeus Fuchs — Stephanus Michel — Christophorus Hiltzsch — Georg Molsner — Valerius le Maistre — Gabriel Sellner

1) H.-St.-A. 32435.

Organisten: Galle Philip
Friedrich Normiger.

Dazu schließt 1568 Scandellus die zweite Ehe mit Agnes, Tochter des Musikers und Malers Benedikt Tola aus Brescia[1]). Über diese Ehe bestehen zeitlich rechte Unklarheiten. Unterm 10. Juni berichtet das eine Aktenstück[2]).

»Auffn 10. Juni bewilligt: Anthonio Scandello Capellenmeister zu seiner Wirdschafft ein fass reinisch Wein und ein fass torgisch Bir.«

Und ferner heißt es:

»Benedicto Thola, musico und pictori zu ausstattung seiner tochter ein stück wilde und ein fesslein schweinen wilprath.«

Damit scheinen aber gewisse Schwierigkeiten noch nicht behoben gewesen zu sein. Denn noch unterm 14. Februar 1569 — leider habe ich dieses Aktenstück noch nicht wieder finden können — und muß nach Fürstenau, Archiv f. Sächs. Gesch. IV zitieren:

»lässt Kurf. August solche Irrungen in Verhör und Handlung nehmen und mit der Partheien beiderseitz gueten Wissen und Willen vorgleichen und entscheiden«: Tola solle 200 Goldgulden Mitgift geben, »daß aus denselbigen seinen gütern seinem zukünftigen Eidam Anthonio Scandellen so lange er und itzige seine Vertraute beide zugleich am leben sein werden 10 Goldkronen in stehender Ehe jährlicher Abnutzung entricht und bezahlt werden sollten.« Scandellus sollte ebenfalls 200 Goldkronen bezahlen »zur widerlage auff allen und itzlichen seinen gütern«. Darnach solle der Kirchgang nächstkommenden Montag den 14. Februar 1569 stattfinden!

Die Ehe war mit drei Söhnen: August, Moritz, Rudolph gesegnet und scheint eine glückliche gewesen zu sein. Vor allem brachte sie dem Scandell die Verbindung mit den sehr gebildeten und geachteten Tola's!

Doch nun zu den Arbeiten aus des Meisters letztem Jahrzehnt! Übergehen wir hier die sogenannte *Resurrectio*, ein Werk, das doch weit hinter der Kraft und Fülle der *Passio* zurückbleibt, so dürfen wir doch das Hochzeitslied (1568) für den Knabenpräzeptor Nicolaus Leppart, einen Dresdener von Geburt: *Beati omnes* nicht vergessen. Es vereinigt das Büchlein auf seinem Titel vier stolze Namen: ich möchte es die Dreikapellmeistermotette nennen: Scandell — Le Maistre und der Berliner Dirigent Johann Wessalius nehmen den langjährigen Trompeter der Kapelle Erasmus de Glein unter ihre Flügel. Scheint auch die Gabe des Scandellus nicht bedeutend in Gestalt, so fand sie doch solchen Beifall, daß sie sofort (1569) der kluge, stets auf Fang ausgehende Stephan von Buchaw in seine Sammlung von Vertonungen des 128. Psalms aufnahm.

Dasselbe Jahr 1568 brachte einen größern Druck ans Licht: die

---

1) S. den Stammbaum.
2) H.-St.-A. Copial 343, Bl. 287.

Newen teutschen Liedlein mit vier und fünf Stimmen; zwölf Lieder sind es im ganzen, zehn zu vier und zwei zu fünf Stimmen, ein Werk von echt lutherischem Geiste durchdrungen. Wieder widmet er es dem Kurfürsten August in einer so gemütvollen Weise, daß ich die Vorrede zum ersten Male ganz darbieten will:

1568.

Vorrede zu den Newen Teutschen Liedlein.

Dem ... Herrn Augusten, Hertzogen zu Sachsen ...

Nachdem ich nun etlich jar an E. C. G. Hof und derselben löblichen Capellen, mit sonderlicher gunst neben andern musicis und Componisten erhalten worden und noch, habe ich die ubrige Zeit, die ich bei E. C. G. nicht auffwarten dürfen, nicht vergebens fürüber gehen und verschwinden lassen wöllen, sondern mich im Componiren dermassen geübt, das ich etlich Gesang in Lateinischer und Welscher Sprach, so vil in meinem geringen vermögen gewest, gesetzt, Dieselben auch auf bitt und anhalten etlicher liebhaber der Musicen, denen solche wolgefielen, in Truck verfertigen und aussgehen lassen. So ich dann gedachten fautoribus Musices ... etliche Teutsche Liedlein neulicher Zeit gemacht und dieselben auf ir manigfaltiges unablessigs anhalten trucken lassen müssen, hab ich niemands billicher solche Gesenglein, dann E. C. G. dediciren sollen und wollen. In ansehen, daß dieselben an E. C. G. Hofe gemacht, sollen sie auch billich unter keines andern ... dann unter irem namen aussgehen und ans licht kommen. Zum andern, dieweil auch von E. C. G. ich unwirdiger mit sovielfältigen Wohlthaten begnadet, daß ich billich umb alles dasjenig, was ich hab, kann und vermag, E. C. G. allein dafür danken soll, hab ich mich in ringster Unthertheniglkeit, auf dise weiss, etlicher massen gegen derselben E. G. dankbar erzeigen wöllen, dieweil ich je auf kein andern weg mein dankbar gemüth erkleren kan, sintemal reichtumb und grosse gaben bei mir weder vorhanden noch zu suchen sind ...[1]

Antonius Scandellus.

Ganz besonders die letzten Worte klingen unendlich bescheiden, und diese letzten Worte grade schreibt der einfache Mann wörtlich dem Orlando di Lasso nach aus dessen Vorrede zu einer ganz gleichartigen Sammlung: den Newen teutschen Liedlein von 1567. — Eine ernste Sammlung für eine ernste Zeit, die auf die damals in Dresden umgehende Pest zu passen scheint. Meist sind die Texte dem Psalter entlehnt, sind also im richtigen Sinne des Wortes Motetten.

Nr. 1, 2. Unbekannt; 3 = Joh. 3, 14; 4 = Ps. 6, 1; 5 = Ps. 147 (in der Selneccerschen Fassung von 1554); 6 = Ps. 31; 7 = Paul Eber nach Ps. 25, 8; 8 = Ps. 103; 9 = Unbekannt; 10 = Sprüche Salom. 3, 5; 11 = Ps. 25; 12 = Mark. 10, 14.

Kein Werk des Scandell hat so viel Anklang gefunden wie dies: jede Kantorei ließ sich die Lieder ausschreiben, das »Lobet den Herren« hat sich bis in neuere Zeit in protestantischen Gesangbüchern erhalten. Und grade die Sätze, die er im einfachsten Stile choraliter bearbeitete, haben am längsten ausgedauert. (Nr. 5, 6, 7.) Schon hier können wir nicht mehr zweifeln, daß Scandell durchaus der lutherischen Kirche angehörte. Der Fall trug sich ja am kurfürstlichen Hofe öfter zu; ich

1) Ohne Datum. Jedoch schon auf der Frühjahrsmesse 1568 in Leipzig vertreten (s. Goehler, Meßkat. I. 41).

erinnere an den Übertritt des Theodor Riccio[1]), an Pinellus[2]). Man konnte es schon aus der streng lutherischen Richtung des Kurfürsten August schließen, der ganz gewiß keinen Katholiken in seinem Kirchendienst geduldet hätte. Jetzt aber wissen wir ganz genau, daß jene Südländer wie Gabriel Tola, Angelo Scandell, später Tribiolo und selbst der Mohr Hannibal de Carthago Lutheraner waren, und zwar durch jene Quelle, die ich zum ersten Male für die Mitglieder der Hofkantorei ausbeutete. Es ist das schon erwähnte Bürgerbuch (B.-G. C. XIX.) von 1533—1600. In diesem finden wir sie fast alle wieder. Scandell wird hier mit Gabriel Tola am selben Tage, 4. Juli 1562, als Bürger vereidigt[3]). Nun nahm aber das lutherische Dresden nur Evangelische unter ihre Bürger auf[4]), die ihre ehrliche Geburt auf vier Ahnen nachweisen konnten. Waren sie aber vom Bürgerrecht ausgeschlossen, so auch von der Berechtigung zur Erwerbung von Grundbesitz. Da es sich nun auch bei Scandell hierum handelte — er besaß ein Haus[5]) — so mußte er Bürger werden und mußte Protestant sein! —

An die Liedsammlung von 1568 reiht sich 1575 die zweite Gabe für die protestantische Kirche: »Newe schöne auserlesene geistliche deutsche Lieder mit fünf und sechs Stimmen samt einem Dialogo«. Er hat sie selbst korrigiert und in Druck verfertigt, hat den Satz der Lettern eigenhändig bewirkt, die er zugezählt und zugewogen erhielt, um sie dann dem kurfürstlichen Drucker Gimel Berg wieder zurückzustellen, wie folgendes interessante Aktenstück besagt: 1575, 26. Januar[6]).

Kurfürst August an Hofbuchdrucker Gimel Bergen: »L. G. Uns hat unser Capellmeister Anthonius Scandellus . . . angelangt, Dir zu vergönnen, daß du ihm etzliche Gesenge, so er componirt, in Druck verfertigen möchtest. Darauf haben wir bewilligt, daß du ihm solche gesenge bei deiner Weile uff seine Kosten und Verlag an Papier, Farbe und anderer Zugehorung drucken mögest, doch dass du unser Arbeit hiermit nichts verseumest . . .«

In ähnlicher Weise hatte Lemaistre seine »Geistlichen Gesenge« von 1577 mit Hilfe eines Setzers sich im eigenen Hause hergestellt und dann die Lettern usw. in die Kurfürstliche Druckerei zurückgeben müssen[7]). — Scandell widmete die 23 Lieder dem jungen Herzog Christian, »damit E. F. G. beneben anderen freyen Künsten, darinnen sie dann treulich und fleissig instituiret werden, auch ursach haben, sich in der

---

1) S. Mh. XII. 138.
2) Mb. XXI. 153.
3) S. oben S. 540.
4) S. Richter, Verfass.-Gesch. Dresdens I. 216.
5) H.-St.-A. Copial 449, Bl. 92.
6) H.-St.-A. Copial 407.
7) Vgl. O. Kade, Lemaistre, S. 84.

musica mit diesen gesengen bisweilen zu üben und zu erlustigen«. Bis auf drei (4, 5, 6) sind sie für den Gottesdienst bestimmt.

7 sind von Luther, 3 sind Sprüche (4. 14. 18.), 1 von Meusslin (13.), Dachstein (15.), Jonas (17.), Wildenfels (19.), Schneesing (20.), Sporatus (1.), Nr. 21 ist die 2. Strophe aus »der Tag der ist so . . .«; eines ist von unbekanntem Dichter, fünf sind nicht nachweisbar. Alle nachweisbaren stehen in Bapst's Gsb. von 1545.

Mehrere der Melodien benutzt hier Scandell zuerst zu künstlerischen Bearbeitungen, in denen die Motettenform vorherrscht. Die Grundweisen erscheinen nur in sieben Fällen im Tenor, sonst im Diskant. Aber er verziert sie mit Melismen und kontrapunktischen Zusätzen. Am reinsten erscheint die Melodie in Nr. 13, 3 und in 21, der Perle des Werkchens: »Ein Kindelein so löbelich«, wo der Tenor die Melodie bis zum Schlusse festhält, während die andern Stimmen ihre kunstreichen Verflechtungen fortsetzen und — wie Luther sagt — »gleich als mit Jauchzen umbher spielen«. Wiederholungen innerhalb des Liedes bringt Scandell gern an. So im zweiten Teile des Ps. 25 (Nr. 14), wo die schöne Stelle: »Führe mich aus allen Nöten« zweimal auf gleiche Weise wiedererklingt. Das verspricht um so größere Wirkung, als gerade dem Baß hier eine der Hauptmelodien zufällt. So bleibt die Reinheit des musikalischen Satzes ungefährdet, wie man sie nur von Komponisten ersten Ranges beanspruchen kann; ja Scandell hat sich nur selten zu einer solchen Höhe des Stils und zu solcher Glätte der Form aufgeschwungen. Die Harmonien zeugen von größter Einfachheit, kaum daß man eine Ausweichung in eine der Dominanten (oder in die mit der Haupttonart) vernimmt. Hier stellt sich Scandell seinem großen Zeitgenossen Lasso durchaus an die Seite. Und die Mäßigung, das Festhalten an der Haupttonart scheint uns geeignet, jene innere beseligende Ruhe über den Hörer zu gießen, die den besten Tonwerken jener Zeit entströmt.

Den zwei geistlichen Werken stehen zwei weltliche gegenüber: Zunächst der zweite Teil der italienischen Kanzonen von 1577. Er ist einem Erzherzog Ferdinand von Österreich gewidmet, »der die Musik wie sein Vater liebe«. Er ähnelt dem ersten Teil wie ein Bruder dem andern, hat aber viel weniger Beachtung gefunden.

Viel größeren Wert dürfen die »Newen und lustigen deutschen Liedlein« von 1570 beanspruchen. Meist Trinklieder, die dem Zeitgeist entgegenkommen, sind sie dem Kurfürsten August gewidmet.

»Dass aber solche meine Gesenglein E. C. G. ich dediciret und zuschreibe, haben mich fürnemlichen bewegt die sonderliche grosse Lust nnd Liebe, welche E. C. G. als ein Liebhaber aller ehrlichen freien Künste gegen der löblichen Musica tregt, und die viel und mancherlei Wohlthaten, welche E. C. G. mir so lang ich in diesen Landen gewesen, seindt bezeigt worden. Auch weil höchgedachte E. C. G. vor einem Jahre (hier irrt sich Sc. um ein

Jahr) etzliche Geistliche gesenge mit vier und fünff stimmen gestellet, von mir zur Verehrung gnedigst angenommen und ihr wohl gefallen haben lassen, habe ich vor billich und bequem geacht, E. C. G. auch diese itzige etwas Weltliche, fröhliche und doch sittsame Collation gesenglein zu offeriren und unter ihrem weitberuffenen Namen in Druck ausgehen zu lassen . . .

Datum Dressden den letzten Decembris. 1570.« [1])

Ein kräftiger Ton — gewisse Zweideutigkeiten liebte die Zeit — weht aus diesen Liedern. Wo die Texte herstammen, erhellt nur bei wenigen Liedern [2]):

Nr. 4 = Fink 1536 und Forster I, 1539, Nr. 7.
» 8 = Schöffer 1513 Nr. 4 und Forster I, 1539, Nr. 25.
» 12 = Bergreien 1536 u. Berg und Neuber 1550c, Nr. 21 (s. Eitner, Bibliogr.).
» 13 = Forster I, 1539, Nr. 15.
» 17 = Reiterliedlein 1535, Nr. 18 u. öfter.
» 18 = Forster V, 1556, Nr. 39 (Ottmair).

Ebensowenig wissen wir die Herkunft der sogenannten Tenores, d. h. der zugrundeliegenden volkstümlichen Weisen. Nur beim Hennenlied (14) können wir vermuten, daß das Lied bei Böhme [3]) vorliegt. Diese Tenores stellt Scandell, wie eine Intonation, meist voran und läßt sie von einer Stimme singen. Manchmal führt er das Spiel auch weiter: Vorsänger und Chor antworten sich lebhaft abwechselnd (Nr. 10). Dazu stehen Vorschriften in den Stimmen:

»Zu dieser Stimm müssen ihrer zwei sein, so einer der trinkt, das der ander singt«.

Bei der musikalischen Bearbeitung aber mischt er die Motetten- und Liedform durcheinander; bald verschlingt er die Stimmen in kunstvollen Läufen, bald genügt ihm der einfachste Satz. Doch sollte ihm nicht vergönnt sein, hier jenen Höhepunkt zu erreichen, den wenige Jahre später Johann Eccard (1553—1613) einnimmt. Und wieder die Anlehnung an Lemaistre, dessen einfaches Liedchen: »Bist du der Hensel Schütze« er genial weiter entwickelt hat. —

Eine Anordnung der Lieder nach Tonarten, wie sie Hassler, Demant u. a. später kennen, läßt sich noch nicht beobachten. Doch daß fast alle gangbaren Tonarten reichlich verwendet werden, möge erwähnt sein.

Gerade diese Sammlung erhielt den Namen des Italieners am längsten lebendig. Noch 1628 ahmt J. H. Schein (*Musica boscareccia* III. 18) [4]) das Hennenlied nach. Sein Lied: »Frisch auf, ihr Klosterbrüder mein (1626, Studentenschmaus) hat das sechsstimmige Trinklied Scandell's zum Vorbilde. Vielleicht hatte Schein das Lied schon als Kantoreiknabe in

---

1) Die Ausgabe von 1578: den letzten Mai. Sonst stimmt sie wörtlich überein.
2) Uhland hat Nr. 2, 3, 9, 10, 12, 14, 16 in seine deutschen Volkslieder aufgenommen.
3) Altd. Liederbuch, Nr. 323.
4) S. Prüfer, Beiheft der IMG., II. Folge, Nr. 17.

Dresden gehört: denn der Dresdener Kapellmeister Rogier Michael (1587 bis ca. 1614), Schein's Lehrer, wird gewiß das Andenken an einen seiner hervorragendsten Amtsvorgänger durch fleißiges Einüben seiner Werke geehrt haben. Hatte sich doch grade in diesen Liedern Scandell so in deutsche Kunst eingelebt, daß er sogar die rhythmische Verschiebung der älteren deutschen Liedmelodien aufnahm[1]). Ein seltner Fall: ein Italiener war zum Deutschen geworden. Als daher 1601 der Rostocker Theoretiker Joachim Burmeister[2]) die Komponisten des 16. Jahrhunderts sichtet, gibt er ihm die achte Stelle hinter Johann Knöfel und empfiehlt ihn unter denen, deren Beispiel jeder nachahmen könne. Als aber Burmeister Kategorien aufstellt, — *genus humile, g. mediocre, g. sublime* — ordnet er ihn unter die Vertreter des *genus humile* neben Jacob Meiland, der unter Dresdener Musikern aufwuchs[3]) und Gallus Dreßler, den Magdeburger Kantor (seit 1558) ein. — Es waren dies wohl die Lieder, die am 24. April 1575 zu Ehren des Kaisers Maximilians II. erklangen und von denen Fürst Joachim Ernst zu Anhalt an den Henneberger Grafen Georg berichtet[4]):

»In werender Malzeit hatt man musicirt auff allerlei jnstrument, gantz lieblich zu hören gewessen und ist alles fein still in dem Zimmer«.

So nahte des Künstlers 60. Lebensjahr: er ließ eine Medaille von sich verfertigen, die für Scandellus hier zum ersten Male verwertet wird[5]). Sie befindet sich im Königlichen Münzkabinet zu Berlin, dem ich für die Übermittelung eines Gipsabgusses bestens danke. Die Medaille hat der treffliche Medailleur des 16. Jahrhunderts geschnitten, Tobias Wolff aus Breslau.

Die einseitige Bleigußmedaille (30 mm) trägt die Umschrift: ANTONIVS · SCAN : ELECT : AC · DVC : SAXO : CAP : MAG : ✱

Unter dem Achselabschnitt: ÆTA : 60

Unter dem Brustabschnitt: 1577 TW.

Der Meister wendet sich halb nach rechts; er trägt ein zugeknöpftes Wams. Tief um den Hals hängt ein Band, wohl um eine Auszeichnung daran zu befestigen. Eine reichgefältelte Krause läuft um den Hals. Volles Haar bedeckt den Kopf, starker Bart den unteren Teil des Gesichts. Tief liegen die Augen, hohl leuchten die Wangen. Drei tiefe Furchen ziehen sich über die ganze Stirn und machen den Mann unendlich ernst aussehen, dem man die leichten Lieder nicht zutrauen würde.

---

1) S. Prüfer, a. a. O.
2) *Musica αὐτοσχεδιαστική* s. Gerber, Neues Tonkünstlerlex. I. 575.
3) S. O. Kade, Passion, S. 213.
4) S. Weber's Archiv f. S. Gesch. IV. 225.
5) Zuerst abgebildet von Sallet in der Numismat. Zeitschrift XI. 1884. Taf. VII, 6. Erwähnt bei Ermann, Deutsche Medailleure, 1884, S. 68 und bei Andorfer-Epstein: *musica in nummis*, 1907, S. 70. — Der Bleiguß in Berlin stammt aus der 1882 versteigerten Sammlung Gutekunst. Der Solnhofener Steinschnitt ist alter Besitz der Kgl. Museen in Berlin.

Die kleine Medaille aber sagt uns noch ein anderes. Sie verrät uns die Umgebung des Künstlers. Tobias Wolff hat nur angesehene Leute porträtiert. Scandell mußte hoch in Ehren stehen. So wars. Schon die Stellung führte den Kapellmeister mit seinem Fürsten, den Hofpredigern in fortwährenden Verkehr. Unter den Kantoren waren aber auch tüchtige Leute: Rogier Michael, Georg Forster, Jacob Losius, Tribiolo, de Glein setzten manchen guten Tonsatz und Heinrich Habermehl übersetzte in freier Zeit viele lateinische Werke des Sabellicus [1]) für den Kurfürsten ins Deutsche. — Aus den Gelegenheitssachen lernen wir einen Martinus Henricus, Wittenberger Pastor und Rektor, den Organisten Cristoph Walther kennen, den Sohn des berühmten Dresdener Bürgermeisters und Architekten Hans Walther, der sich sogar mit ihm verschwägerte. Nicht also am Boden der Gesellschaft schlich sein Leben dahin. —

So schuf der Künstler unermüdlich gerade im letzten Jahrzehnt seines Lebens die fast zahllosen Tonwerke [2]). Dabei durfte aber der Dienst als Leiter der Kantorei nicht verabsäumt werden, die in den Jahren 1573 und 1575 große Veränderungen durchmachte. Da mußte endlich die Frage über die Gleichstellung der alten und neuen Sänger geregelt werden. Weil Kurfürst August wegen anderer Geschäfte keine Audienzen gewähren konnte, berichtete Scandellus hierüber schriftlich, und diesem besonderen Umstand verdanken wir ein Aktenstück, das uns die Wirrungen in der Kapelle unverhüllt vorführt und außerdem beweist, wie gut der italienische Meister in den vielen Jahren sich die deutsche Sprache zu eigen gemacht hatte:

Antonius Scandellus
Cappellemeister.

Unterschrift des Künstlers vom 9. Juni 1571. (Dresden, H.-St.-A. Loc. 10405, Copial der ausgangen Befehl . . . Bl. 132b.)

1573. 15. Juli. H.-St.-A. Loc. 8523. 6 unterschiedliche Bücher, darinnen allerley gemeine Schreiben, so an Churf. August 1570/85, I. S. 419.

Ew. Churf. Gn. wir nicht vorenthalten, dass sich etliche Jahre hero unter den neuen und alten Süngern allerley Unwillen, Neidt, Zorn und Uneinigkeit auch andrer Unrath erhoben und zugetragen. Von deswegen, dass einer mehr denn der andre Besoldung gehabt, und also wegen der Ungleichheit immer einer vor dem andern besser sein wollen, und diejenigen, so lange gedienet, und geringe Besoldung haben, verachtet worden. Darnach

1) Sie liegen handschriftlich in der Dresd. Königl. Bibl., s. den Hs.-Katalog.
2) Die bereits fertiggestellte Bibliographie wird dies genauer darlegen.

denn große Uneinigkeit entstanden, und bei etlichen bishero erhalten. Nu ist es gleichwohl an deme, dass der mehrer Teil oder die Hälfte der neuen Sänger die beste Besoldung haben, da die Andern, die mit den Stimmen auch wohl bestehen und viel kleine Kinderlein haben, nicht soviel bekommen, wie E. C. G. ans inliegenden Zeddel zu vernehmen. Diese älteren Diener wenden und geben für, weil sie so geringe Besoldung haben, mit welcher ihnen in diesen schweren Jahren, da alles gar geschwinde theuer gewesen und noch ist, auszukommen unmöglichen, haben sie aus Erheischung der höchsten Noth nun etliche Jahre umb Verbesserung der Besoldung suppliciret, und noch keinen Bescheid erlangt, denen wir Zeugniss geben müssen, daß sie mit ihren Stimmen wohl bestehen und vor den andern zu den deutschen Gesengen, Passion und Resurrection gebrauchet werden. Diese Ungleichheit ist die grösste und fürnehmste Ursach, warum sich die ganze lange Zeit allerhand Uneinigkeit, Verachtung, Neidt, Zank und Hader unter den Gesellen erhoben haben. Derwegen wir diese Dinge allenthalben erwogen, wie solche Zwiespalt abgeschafft, Friede und Einigkeit zwischen ihnen allerseits angerichtet und erhalten werden möchte, so befinden und achten wir vor unserer Einfalt nothwendig und rathsam, weil sie alle zugleich alte und neue Diener sein, gleiche labores haben und einer soviel ihm thue als der andre, dass E. C. G. ihnen auch durchaus gleiche Besoldung und jährlich ein Kleid nach derselben selbsteigner gnädigster Erkenntniss, wie in andern Capellen es gehalten wird, verordnen und geben liessen: Die gleiche Besoldung ob angezeigter Ursachen fürnehmblichen aber, daß E. C. G. des öfftern verdriesslichen Anlauffens, Klagens und Bittens geübriget und verschonet bleiben möchten; Die Kleidung aber darumb, dass sie auch, wie in andern kaiserlichen und fürstlichen Kapellen zu ihrem Kirchendienste ehrliche und ehrbare Kleidung als Kirchendiener haben mögen. Denn ohne das gehet einer herein als ein Reutter, der andre wie ein Bärenheuter. In Summa: Es würde aller Widerwillen und Unordnung durch solche Veränderung aufgehoben. Zudem so würde solches fürnemblich E. C. G. löblich und rühmlich sein, und wir wollten darob mit Ernst halten, das sie solche Kleidung E. C. G. zu Ehren annehmen und zu dem Kirchendienst brauchen und sonsten ihres Dienstes fleißiger, denn bishero geschehen, warten müssten. Damit wir aber auch unter ihnen Disciplin halten können, und E. C. G. mit öftern Klagen verschonet bleiben, als bitten wir unterthänigst, E. C. G. wollten uns einen Politicum, den Hrn. Haus-Marschall, Amtschösser oder sonst Jemand zugeben, der sie, wenn sie es verdienet, in gebührende Strafe nehmen könne. Dieses unser einfältiges Bedenken haben E. C. G. zu gnädigster Nachrichtung wir unterthänigster Wohlmeinung nicht unangezeigt lassen sollen und bitten E. C. G., Sie wollten die schweren theuren Zeit und der armen gesellen, sonderlichen der Altisten Unvermögen beherzigen und die Sachen dahin richten, daß zu Erhaltung des Friedens und Einigkeit durchaus gleiche Besoldung und jährlichen ein Kleid angeordnet und gegeben werde.

Dat. Dresden. d. 15 Juli 1573. Christian Schütz, Hofprediger.

Anthonius Scandellus.
C. M.

Aber noch schwerere Krisen drohten 1575 der Kapelle, als sie bei der Neigung des Kurfürsten zur Sparsamkeit auf alle Fälle vereinfacht werden sollte. Lange Verhandlungen, die fast ein ganzes Aktenbündel

füllen[1]) machten sich notwendig. Auch hier überhebt mich insbesondere ein Aktenstück jeder weiteren Beschreibung, das ich aus der großen Masse herausgreife:

1575. Februar 12. H.St.A. Loc. 4519. Ergangene Schriften . . . Bl. 120.

E. C. G. geb ich . . . zu vernehmen, dass auf derselben Befehl ich die Cantores und Instrumentisten d. 10. Febr. früh um 9 hora in beisein C. G. Hofpredigers Mag. Joannis Trülleri zu mir gefordert und ihnen E. C. G. befehl vorgehalten mit uberreichung eines iglichen bestallung, darauf sie mir dan ihre revers, so E. C. G. ich hiermit ubersende, zugestellet, aus genommen Lorentz Winkelmann, so itzt nicht zur Stelle, und sonst in einem Jahr seinen dienst in der kirchen nicht verrichtedt . . . Ich kan aber E. C. G. . . nicht vorhalten, das Joachim Stumpfell und George Förster, E. C. G. Musici und Singer, mir klagende vermeldet, wie dass sie mitt der besoldunge . . . wegen der geschwinden teueren Zeit und dass sie auch mit vielen kleinen kindern befallen, nicht reichen könten, wie sie denn . . . mich gebeten, dass ich ihrer geleisteten dienste eine bericht an E. C. G. mitteilen wollte, welches ich dan ihnen, weil es nicht untzimlich, nicht abschlagen mugen . . . Derowegen sie denn auch solches billig genissen soltten, dass sie inmassen andern ihren gesellen . . . monatlich auch 13 ℔ und 7 Gr: zu besoldung hetten. Und weil auch noch etzliche andere . . . gar zu geringe . . . besoldung haben, . . . als nemblichen Friedrich Nurmiger Organist, welcher den jehrlichen nicht mehr den 66 ℔ 10 Gr: 5 ß zur besoldung hat, dem ich donn dis zeugnis geben mus, dass er zu ider Zeit seinen dienst mit allem vleiss vorsehen und apgewartedt, sich auch in seinem thun teglichen vleissig geubet, woll gebessert und zugenommen [Bl. 121], also dass ehr E. C. G. in der Cappellen und Musica gantz dienstlichen. Nachmals ist Georgius Mulsner, Altist, der den jehrlichen nicht mehr denn 80 ℔ zur besoldung hat, welcher auch iderzeit seinen dienst wol versorget und warnimpt, sich auch in seinem Singen und in der Stimme teglicher fein verbessert, also das ich an ihm gutten gefallen und genuegen habe, ich für meine persohn mit ihm gantz wol zufrieden. Volgents ist Horatius Tola, Instrumentist, der den jerlichen nicht mehr als 95 ℔ 5 Gr: 2 ß . . . hatt, der auch bisanher seinen dienst in allem vleiss versehen, das ich mich uber ihn auch gantz nichts zu beklagen . . . als bit ich, E. C. G. wollen sie mit gleicher bestallung, damit sie zukommen und sich erhaltten können, versehen, dagegen sie dan ihre revers E. C. G. zuschicken sollen, Wil nicht zweifeln, sie werden sich als rechtschaffene, fromme und getreue diener hinwider verhalten . . . Dresden 12 Febr. 1575

Anthonius Scandellus
Capellemeister[2]).

Das Ergebnis war, daß der Kurfürst mit seinem Wunsche durchdrang, daß sich die meisten Mitglieder mit dem geringeren Gehalte begnügten und nur einer, jener mutige Horatius Tola, seinen Abschied nahm.

Zu all den Verdrießlichkeiten des Amts gesellten sich unausgesetzt kleine Verpflichtungen. Da wird ihm ein Hans Baumeister vom Erz-

1) Loc. 4519.
2) Nur Unterschrift Autograph.

bischof Sigismundt zu Magdeburg in die Lehre gegeben, den Zinken bei ihm zu lernen[1]). Da muß er den Unfug eines Bassisten, Hans Neidthardt, schlichten[2]). Knaben waren in die Fürstenschule zu empfehlen: Joh. Ulich[3]), Thomas Borschbergk[4]), Martin Fritzsch[5]), Andreas Gassmann[6]) und ein holsteinischer, ungenannter Diskantist[7]). — Reisen ins Gebirge waren zu unternehmen, um »gutbestimmte« Knaben zu erlangen[8]), Adrian Mauß, Bassist von Innsbruck, mußte abgefertigt[9]), Salomon Weißbach aus Onolzbach[10]), Georg Madtson aus Schweden[11]), Antonio Kappa aus Wien[12]) geprüft werden. Zum Reichstage in Regensburg 1575 muß er auf einem »Klepper« reiten, der aber dann gleich in den fürstlichen Stall abgeliefert werden soll[13])! Zeugnis hat er abzulegen für den Drommeter Paul Voigt, »damit sie von nun an mit 8 stimmen Concerten und Dialogen machen können«[14]), für den mecklenburgischen Posaunisten Gregor Hoyer[15]) und für den pfälzischen Instrumentisten Johan Werden[16]). Noch 1579 wird er mit der ganzen Kapelle nach Berlin geschickt[17])! —

Für all diese Tätigkeit flossen allerdings die Gnadengelder seines Fürsten reichlich. 1574 erhält er 200 gl. »zur Ablegung etzlicher Erbgelder uff seinem Hause haftende« vorgeschossen[18]), 100 gl. »zur Ausrüstung der Hochzeit von seines Weibes Schwester[19]) und im Oktober gar 8000 Gl. umb seiner langwierigen Dienste willen«[20]). 1579 bekommt er 800 gl. ohne Zinsen »uff genugsame Versicherung, die er mit seinem Hause zu Dresden thuen will«[21]). Noch kurz vor seinem Tode bat er um 1000 gl., die dann seiner Witwe und den Kindern beider Ehen zum Teil erlassen wurden. Ja der Witwe reichte man noch »eine ihres Mannes und Vaters (Ben. Tola) gehabte Jahresbesoldung[22]). So im reichsten Schaffen und noch im Vollbesitz seiner Kräfte starb Scandellus am 18. Januar 1580 gegen Abend, nachdem er noch seinen 63. Namenstag, den Tag des heiligen Antonius, erlebt hatte. Er wurde in demselben 67. Schwibbogen des alten, lutherischen Frauenkirchhofs beigesetzt wie sein Schwiegervater Benedikt Tola. Unweit davon ruhte der Organist Christoph Walther. An die Mauer malte man die Inschrift:

»Ao. 1580. d. 18. Januar abends 7 Uhr ist Antonius Scandellus Churf.

---

1) Loc. 8503: Ertz- u. Bischoffe Schreiben, Bl. 27.
2) 1570. Nov. 9. Cop. 356a, Bl. 388.
3) Loc. 10405: Copial der ausgeg. Befehl., Bl. 132.
4) Loc. 1838: Bl. 2; vgl. La Mara, Musikerbr. I, 17.
5) Cop. 433, Bl. 82. 6) Cop. 394.
7) Loc. 8523: Sechs unterschiedl. Bücher . . . III, 258).
8) Cop. 367, Bl. 234. 9) Cop. 376. 10) Cop. 386, Bl. 394.
11) Cop. 404, Bl. 129. 12) Cop. 439, Bl. 158. 13) Cop. 407, Bl. 157.
14) Loc. 4519: Ergangene Schriften, Bl. 353.
15) Ebenda, Bl. 403. 16) Cop. 413, Bl. 314. 17) Cop. 449, Bl. 110a.
18) Cop. 384, Bl. 257. 19) Ebenda, Bl. 154. 20) Cop. 376, Bl. 372.
21) Cop. 449, Bl. 92. 22) Cop. 456, Bl. 31.

Saechs. Capellmeister aetatis suae 63 in Gott seliglich entschlafen, welchem Gott eine fröhliche Auferstehung verleihe«.

Auch einen Denkstein setzte man ihm.

Er wies ein Brustbild auf — offenbar nach der Medaille gefertigt —: In der Hand hielt der Meister ein offenes Buch, zwei Wappen waren daneben eingemeißelt. Der Stein fiel mit der Zeit zur Erde. Nur mit Mühe konnte Michaelis 1714 (*Dresd. Inscript.*) die Reste der lateinischen Inschrift entziffern, die aber keinen rechten Sinn ergaben. Ich biete sie hier zum ersten Male mit meinen Verbesserungen:

»*Epitaphium excellentis D. Mag. Antonii Scandelli, qui in Aula Electoris Saxoniae chorum musicum rexit laudabiliter:*

Sic nunc in Domino, Antoni Scandelle, quiescis:
Immortale tibi nomen Apollo dedit.
Arte compositi faciunt te vivere cantus
Musicus ordo canit teque tuumque melos.
Principis Augusti Cantores voce regebas
Phonasci fungens Principis officio.
Nunc choro angelico ipsam dei conspicis aedem
Coeli et auctorem hinc canis ore Deum.

Die Verwaltung der Kapelle übernahm einstweilen Georg Forster[1]), der sich die Schlüssel zu dem Kasten der Kantionalbücher von der Witwe ausbitten sollte[2]). Die Witwe selbst aber richtete an den Kurfürsten ein Gesuch wegen einer ihr gehörigen Papiermühle bei Aussig, das über ihre ganze Lage völlig aufklärt[3]).

1580. 3. Juni. Loc. 8748. Vorschriften u. Intercessiones. 1580. Bl. 14 (vgl. Bl. 24. 25).

Schreiben der Witwe an den Kurf. August.

E. F. G. füge ich unterthänigst zu vornehmen, dass mein lieber Hausswirdt Anthonius Scandellus, gewesener Capellemeister, sehliger, vor seinem Absterben mir und meinen Kindern zu gut, eine Pappier-Mühle von dem Rath zu Aussigk erkaufft, und dieselbe umb und für 2500 ℔ Kaufsumme angenohmen, die da auch bis auf 500 ℔ erlegt sein. Ob nun wohl solcher Pappier-Mühlen nach des Orts gelegenheit möchte zu geniessen sein, so muss ich doch mich befürchten, das von den umbliegenden benachbarten vom Adel und andern uffm Lande und Stedten mir zu grosse Verderb, schaden und nachtheil andere Pappiermühlen auch möchten auffgebracht werden. Dardurch denn ich und meine Kinder an dem Gebrauch und nutzbarkeit solcher Mühlen zum höchsten gehindert und mergklichen benachteiliget werden möchten, würde auch künftiger Zeit uf solchen Fall angeregte Mühle nicht wohl umbs halbe geldt wiederumb ausbringen können. Wan es denn an dehme, das gedachter mein Lieber Hausswirdt von der Röm. Kais. Maj. Maximiliano[4]), Christl. Gedächtnuss, als Ihre K. Maj. bei E. C. G. zum

---

1) Cop. 456.
2) Cop. 456 u. Loc. 8524: Das 4. Buch . . .
3) Loc. 8748: Vorschriften u. Intercessiones, Bl. 14.
4) Maximilian II. † 12. Oktober 1576. Vgl. über diesen Aufenthalt von 1575: Brückner, Weber's Archiv IV, 1866, S. 225.

letztenmale allhier zu Dresden gewesen, gute Vertröstung bekommen, Ehr sollte mittlerzeit von J. Röm. K. Maj. etwas bitten, sie wollten sich allergnädigst gegen ihme zu erzeigen wissen, welches auch sonder zweifel wohl geschehen, wenn Gott Ihre K. M. nicht so baldt aus diesem Leben abgefordert hätte.

Nichtsdestoweniger bin ich der Hoffnung, die jetzige R. K. Maj.[1]), mein allergnädigster Herr, werden an Statt und von wegen Ihres geliebten Herrn und Vaters sich gegen mir und meine kleinen unerzogenen Kinder auch mit allen Gnaden sich allergnädigst bezeigen.

Gelanget demnach an E. C. G. mein Bitten, dieselben geruhen mich und meine armen unerzogenen Kinder bei Höchstgedachter Röm. K. M. gnädigst zuvorbitten und zu vorschreiben, dass J. K. M. . . . mich, meine kinder und nachkommen, so lange wir solche Pappiermühlen in possessione haben werden, mit einem privilegio aus Kais. Hoh. und Gewalt begnaden und bedenken wollten, Also dass von den umbliegenden benachbarten Städten und Dörfern uf vier meil weges keine andere Pappiermühlen mir, meinen kindern und nachkommen zu schaden und nachteil, nicht möcht auffbracht noch erbawet werden. E. C. G. geruhen mich und meine kinder in dem meines lieben sehligen Hauswirdts langwiehriger getreuer Dienste geniessen zu lassen . . .'

Anthonii Scandelli sehligen
Dresden. 3. Juni 1580 nachgelassene Widtwe und Erben.

Ihre Liegenschaften jedoch in Italien sollte Angelo Scandello, der Bruder des Kapellmeisters, eintreiben, wie folgendes Aktenstück besagt:

1580. 28. Juni[2]). H.-St. A. Loc. 8524. Gemeine Schreiben an Kurf. August. 1580.

An d. Kurfürst.

Durchlauchtigster Churfürst.

E. C. G. seindt unsre unterthänigste treue Dienste und schuldiger gehorsamb jederzeit zuvorn. E. C. G. geben wir . . . zu erkennen, dass weiland Jacobus Depurgorio (?) Wittwe in Italia Katharina zu Piacenza, unsre Grossmutter, ein ordentlich und bestendig Testament gemacht, darinnen sie ihrer lieben Tochter Helena, Benedictus Dolen Weibe, nunmehr allen seeligen, unserer lieben Mutter und Schwieger und derselben Erben, All ihr vorlassenschaft übereigendt und vortestiret haben soll. Wir auch aus Italia etliche glaubhafte schreiben bekommen, dass keine nehere freunde als wir mehr vorhanden, Und wir jetzo gewisse Botschaft durch unsern Schwager Engel Scandell derer orthe haben, So gelanget demnach an E. C. G. unser underthänigste und dehmütigste Bitte, E. C. G. geruhen mit vorbittschrift an den Herzog von Saphoien und Herzogen zu Vicenza, darunter wir die Erbschaft zu fordern, uns gnädigst zu vorsehen. Uff das umb solcher . . . Beförderung willen, wir soviel eher ohne weitläufigkeit unser

---

1) Kaiser Rudolf II.
2) Das Gesuch wird wiederholt am 1. Dezember 1585.

befugte Anforderung erlangen möchten. Das seindt umb E. C. G. trewen Fleisses zu verdienen . . . wir jederzeit willig und bereit.

Dresden. d. 28. Juni 1580. Christoph Walther[1]) wegen seines Weibes Katharina und Agnesa Anthonien Scandellens seeligen nachgelassene Wittwe.

Die drei Söhne Augustus, Moritz, Rudolph brachten es nicht weit in der Welt. Ein Enkel Julius Augustus bittet um 1600 in sehr dürftigen Verhältnissen um das Wohnrecht in Dresden.

Doch das Nachleben des Künstlers vollzieht sich in dem Lebendigbleiben seiner Werke. Schon die Mitwelt erkannte den Wert. 1587 rühmt Selneccer[2]) schon, daß »mehrere seiner Liedtexte bereits von fürnehmen Musicis, als Mathias Lemaistre, Scandelli, Baccusio gesetzt seien« [3]). Noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (1770) sang man des Scandellus *Resurrectio* in der Zittauer Johanniskirche, ohne natürlich den Verfasser zu kennen, den 1891 O. Kade für diese *Resurrectio* nachwies[4]).

Die heutige Zeit hat den alten Meister nicht vergessen. Es ist sehr bemerkenswert, daß sie außer einigen geistlichen Liedern besonders die weltlichen Lieder und Kanzonen bewahrt. Denn unzweifelhaft besaß Scandell für die heitere Kunst eine große Begabung, die einen Wohllaut in seine Lieder zu gießen, einen Scherz in Tönen wiederzugeben wußte, der ihm aller Ohren und Herzen öffnete. Zum ersten Male nach ihrem Todesschlafe von drei Jahrhunderten erklangen diese Lieder 1853 in Dresden wieder unter der Leitung des damaligen Organisten an der Dresdener Dreikönigskirche Otto Kade mit seinem Cäcilienvereine im Großengartenpalais, und sie gefielen dem König Friedrich August ausnehmend. Seitdem gehören das Hennenlied, das Trinklied und die reizende Kanzone: *Bon giorno Madonna* zu den feinsten Gaben der Madrigalvereine in Berlin und in andern Städten und bleiben ewig jung trotz ihres bedenklichen Alters, wie man sich ja auch an B. Donati's: *Chi la gagliarda* (1555) nie satt hören wird. Vor allem aber: seiner Mitwelt hat der Meister genug getan, und schön klingt das Wort des alternden Kurfürsten August, »sein lieber Capellmeister Antonius Scandellus habe ihm eine lange Zeit zu gnädigstem Gefallen gedienet« [5]). —

---

1) Zu Christoph Walther s. O. Kade, Weber's Archiv für S. Gesch. X. 124.
2) Vorrede zu seinem geistl. Gsb.
3) Mit Recht fragt schon von Winterfeld: Welche? Er findet: »Hilf Herre Gott in meiner Not« von Lemaistre und denkt an Motetten. Ich glaube von Scandell: 1568; Nr. 5: »Lobet den Herren denn . . .« — Selneccer verließ Dresden den 15. März 1565.
4) S. dessen Geschichte der Passion, S. 209.
5) Cop. 456, Bl. 31.

Aggiunte e correzioni ai Dizionari biografici dei musicisti[1]).

Di

Giuseppe Radiciotti.

(Tivoli [presso Roma].)

Bartoli, don Giuseppe, nacque da un notaio in Mogliano (Macerata) il 21 nov. 1739. Apprese lettere nel seminario di Fermo, e musica in patria dall' abbate Gioiosi. Dedicatosi esclusivamente alla musica sacra, si rivelò compositore di molta dottrina e buon gusto. Fu maestro di cappella assai stimato in Spello (Umbria), in Fermo (come sostituto del m° Conforti) ed in Jesi (1767—1798), dov' ebbe la ventura d' insegnare i principii dell' arte al sommo **Spontini**. Colpito da un' affezione al fegato, fu costretto, nel 1798, a ritornar a respirare l' aria del nativo paese, dove tre anni dopo morì, il 27 marzo del 1801. Lasciò molte composizioni, che rimasero manoscritte negli archivi delle cappelle di Spello, Mogliano e Jesi; lodate sopra tutte furono dai contemporanei le seguenti: una *Messa di Requiem* ed una da vivo a 8 voci, alcuni *Te Deum* ed *Inni* e tre *Cantate*. Di una di queste conosco il libretto: «*Cantata* a due voci. Poesia del Sig^r Abbate D. Francesco Lorenzetti, primo Professore pubblico di Belle Lettere in Jesi. Musica del Sig^r Abbate D. Giuseppe Bartoli, M° di Cappella della Cattedrale di Jesi». [Ignoto ai biografi.]

Basili, o Basilij, o Basily, Francesco[2]), insigne pianista e compositore di musica sacra e drammatica, nacque il 3 febbraio 1767[3]) in Loreto (Marche), dove sua padre, Andrea, sin dal 1740 dirigeva la cappella della Santa Casa. «Il mio puttino» — scriveva Andrea Basili al P. Martini in Bologna, il 17 nov. 1767 — «si chiama Francesco, perchè l'ho dedicato appunto a S. Francesco d' Assisi, di cui V. R. è dignissimo figlio»[4]). E, nove anni dopo, gli annunziava con grande compiacimento che il piccolo Francesco era già in grado di eseguire all' improvviso quanto gli si presentava davanti. L' anno seguente (1777) Andrea moriva, e l' orfano si rivolgeva al famoso contrappuntista bolognese,

---

1) (Séguito. Vedi Anno 14°, fasc. 4.)

2) In questi tre modi trovasi scritto il cognome di questo compositore. Nelle sue lettere e a piè dei suoi lavori musicali egli si firmava, nei primi tempi, *Basilij* e, più tardi, *Basily*, dando così al suo cognome apparenza di origine straniera.

3) Il Fétis (seguìto dall' Eitner e da molti altri) lo fa nascere nel 1766. La data da me riferita è stata, secondo il solito, ricavata dai registri parrocchiali.

4) Carteggio inedito del P. Martini. Tomo 20 (Bibl. del Liceo mus. di Bologna).

chiedendogli consiglio sul modo di poter continuare e perfezionare i propri studi [1]). Sperava il poverino che il P. Martini, intrinseco amico e grande estimatore di Andrea, impietosito dalla sventura che lo aveva colpito, lo chiamasse con sè a Bologna per completarne egli stesso l' istruzione musicale. Il fatto è però che il ragazzo fu poco appresso condotto a Roma, dove apprese lettere nelle pubbliche scuole e musica sotto la guida del M° Janacconi. Foligno fu la città, in cui, giovanissimo ancora, esordì come maestro di cappella e come compositore drammatico. Dopo aver fatto eseguire in quel teatro la cantata *Arianna e Teseo*, pose mano ad una farsa, *La bella incognita*, che riuscì a far rappresentare a Milano nel 1788, e dal cui felice successo trasse lena a comporne subito un' altra per Roma, *La Locandiera*, accolta col medesimo favore.

Chiamato a Macerata, nel giugno del 1790 [2]), per otto anni rivolse tutte le sue cure al riordinamento della cappella del duomo maceratese; poi, come l' ebbe ridotta a tale da poter figurare tra le prime della regione, diedesi novamente a comporre per il teatro. Per Firenze scrisse *Achille all' assedio di Troia* (Pergola, 26 dic. 1797) ed *Il ritorno di Ulisse* (id. 1° settembre 1798); per Venezia *Antigona* (Fenice, ant. 1799); per Macerata l'oratorio *Abisag* [3]) (avvento 1800); e di nuovo per Venezia la farsa *Conviene adattarsi* (S. Moisè), accolta con gran successo e due altre, *L' unione mal pensata* (S. Benedetto) e *Lo stravagante* e *il dissipatore* (Fenice, primavera 1805) [4]), che però non incontrarono il favore del pubblico.

Nel gennaio del 1806 il Capitolo della cattedrale maceratese per istrettezze economiche dovette diminuire lo stipendio al maestro di cappella; onde il Basili rinunciò all' ufficio, e avrebbe lasciata Macerata, se i molti amici ed ammiratori che aveva in quella città, desiderosi di fargli prendere stabile dimora tra loro, non gli avessero proposto un matrimonio, ch' egli per sua disgrazia accettò, con una ricca signora del luogo, Maria Filippucci. Ben presto sorsero tra i coniugi gravi dissapori, che cagionarono al maestro lunghe, dispendiose e dolorose liti. Nel settembre del 1809 il Basili, già diviso dalla moglie, ritornò all' arte, accettando la direzione della cappella lauretana. Occupato quest' ufficio, per parecchi anni si dedicò esclusivamente alle composizioni sacre, tra le quali è notevolissima una messa di *Requiem*, che fu cantata il 23 marzo del

---

1) Carteggio ined. del P. M., come sopra.

2) Erra il Fétis (e con lui l'Eitner e gli altri che lo copiarono) scrivendo che il Basili lasciò Foligno per Macerata «qualche tempo dopo il 1799». Il Capitolo del duomo maceratose lo elesse nella seduta dell' 11 giugno 1790, come rilevasi dai registri delle risoluzioni capitolari.

3) Ignoto al Fétis.

4) Erroneamente il Fétis assegna la data del 1802 alla prima rappresentazione di quest' opera.

1816 nella chiesa dei S. S. Apostoli in Roma per le solenni esequie del suo maestro Janacconi. Nell' aprile del 1815 gli fu commessa dal municipio di Macerata la composizione di una *cantata* da eseguirsi nell' occasione delle solenni onoranze che quella città aveva decretate a Gioacchino Murat; ma poi la sconfitta di Tolentino (3 maggio) fece sospendere i festeggiamenti, e la cantata non fu più eseguita.

Nel 1817 il Basili ritentò le scene, facendo rappresentare alla Fenice di Venezia (carnev.) *L' ira di Achille*, opera che rinnovò gli entusiasmi di una volta e gli procurò la conferma della scrittura per la Fenice ed una nuova scrittura per Milano. *L' orfana egiziana*, rappresentata alla Fenice, fu accolta con freddezza; ma il maestro s' ebbe la rivincita con *Gl' Illinesi*, melodramma serio e con il *Califo e la schiava*, buffo (ambedue di Felice Romani), eseguiti alla Scala, l' uno il 26 gennaio, l' altro il 21 agosto del 1819[1]).

Questi lusinghieri successi gli voltero la scrittura per l' Argentina di Roma. Se non che l' *Isaura e Ricciardo*, che presentò su quelle scene, nel febbraio del 1820, non ebbe la stessa accoglienza; piacquero mediocremente la sinfonia, la cavatina del tenore ed il duetto del primo atto, e il resto passò in mezzo alla indifferenza del pubblico, che giudicò l' opera «più dotta che acconcia ad allettare orecchi ammaliati dai prestigi del nuovo stile». Credo inutile fare osservare che col *nuovo stile* si voleva alludere alla corrente rossiniana, che allora tutto travolgeva.

La medesima sorte toccò al *Sansone*, che egli diede al S. Carlo di Napoli nella quaresima del 1824. Riferisco, a proposito, una lettera scritta, dopo la seconda rappresentazione di quest' oratorio, dal maestro Zingarelli (allora già direttore del conservatorio di Napoli) al tesoriere della S. Casa, che gli aveva chieste sicure notizie su l' esito. Da essa possiamo rilevare che lo Zingarelli grandemente stimava il Basili, ma che la musica del *Sansone*, se soddisfaceva gl' intenditori dell' arte, punto o poco era gustata dalla generalità del pubblico.

Gentilissimo Signore.

Napoli 23 Marzo 1824.

Il vero merito trionfa sempre. Con effusione di cuore le partecipo, che il nostro celebre Maestro Basilj ha composto l' Oratorio, intitolato Sansone, con infinita sua gloria, e benchè, e per ignoranza, e per gelosia si fossero sparse delle dicerie di essere egli maestro di Chiesa, non di meno nel sentire la sua bella e robusta musica, cominciando dall' Orchestra fino ai prevenuti contro la stessa musica, tutti han cantato la Palinodia.

---

1) Si corregga il Fétis, che assegna alla prima rappresentazione degl' *Illinesi* la data del 27 gennaio 1818. Il *Califo* fu rappresentato anche a Rio Janeiro nel novembre del 1827, ed anche qui con esito felicissimo; piacque più d'ogni altro il second' atto e segnatamente la *ronda* degli schiavi, l'*aria* del Califo, la *preghiera* delle schiave ed il *finale*.

Io ebbi il contento di assistere alla prima rappresentazione; oltre il mio privato piacere, ed istruzione, mi accorsi che la musica faceva piacere per il lungo silenzio, ed attenzione degli uditori.

Si ridiede immantinente il giorno seguente, e l' Oratorio piacque molto più, benchè gli attori fossero stracchi. Egli è universale il desiderio di rivederlo, e di risentirlo in altre Opere, e ciò mi fa infinito piacere, ed io non mancherò dal canto mio nella nuova impresa di parlare per lui. La prego di palesare le glorie del maestro, affinchè la Cappella ed i Loretani si faccian gloria di possedere fra loro un Tesoro.

La mia gioia è stata somma, che ne' tempi in cui regna una musica scritta a caso, e per assordire le orecchie, i miei Napoletani si siano scossi alla vera bellezza della musica del nostro Basilj, scritta con arte, con vera intelligenza, e vera espressione delle parole, e con musica di gusto.

Piacesse a Dio che egli restasse Direttore della novella impresa, perchè io l' avrei vicino, e profitterei dei suoi lumi, ma il Direttore è il sig. Maestro Raimondi. Potrebbe darsi, che egli fosse prescelto a maestro di composizione del Collegio come bramano molti, ma per ora ci deve bastare il solo desiderio.

Se possono le mie preghiere ec.

Suo Umo. ed Affmo. Servo
Niccolò Zingarelli [1]).

Disgustato, il Basili abbandonò definitivamente il teatro per dedicarsi tutto alla musica sacra ed all' insegnamento.

Queste contrarietà, i dispiaceri domestici e la monotona vita che menava in Loreto l' avevano reso strano ed irrequieto. In una lettera, diretta al conte Ottavio Malvezzi-Ranuzzi di Bologna il 13 marzo del 1836 [2]), egli implorava d' esser tolto da quel «*luogo di condanna e di pena*», dove, ogni volta che tornava, era assalito da un «*patema d' animo*», che gli procurava «*fieri dolori di capo*», ed anelava di trasfersi in un' atmosfera più artistica [3]).

Su lo scorcio dello stesso anno accettò l' invito del cardinal Morozzo, arcivescovo di Novara, e si recò a dirigere la cappella di quella cattedrale, ma, non confacendosi alla sua salute la rigidezza di quel clima, poco appresso dovette far ritorno a Loreto. Non andò molto però (1898) che, vacando l' ufficio di direttore, o, come allora dicevasi, *censore* nel famoso conservatorio di Milano, egli fu chiamato ad occuparlo.

Per festeggiare il suo ingresso al conservatorio, il 20 febbraio del 1828, fu solennemente eseguito dagli alunni il suo celebre *Miserere* a otto voci concertate con ripieni ed un versetto a 16 parti reali, composi-

1) La lettera fu riportata dal *Nuovo Osservatore* di Venezia (N° 51 del 1824).

2) *Catalogo degli autografi ecc. posseduti da Emilia Succi.* Bologna, 1888, p. 4.

3) Eppure dai Loretani egli era amato e stimato molto. Nell' aprile del 1893 fu eletto gonfaloniere della città, dal quale onorifico incarico, incompatibile con le gravose occupazioni professionali, a stento potè liberarsi.

zione che anche in Milano suscitò la più grande ammirazione[1]) e fu immediatamente pubblicato per le stampe della Ditta Ricordi e, l' anno dopo, anche per quelle della Casa Breitkopf und Härtel dí Lipsia. E per verità, tenuto conto della ristrettezza, in cui deve svolgersi ogni squarcio del lavoro, interrotto continuamente da antifone, che si cantano sopra una sola nota, è ammirabile. Sono brevi versetti che non oltrepassano le trenta o quaranta battute; la melodia, senza essere di un ordine molto elevato, è però molto bene adattata alle parole ed ingegnoso è l' intreccio delle voci, alternandosi felicemente i soli con i cori. Il pregio principale di questa composizione consiste nella sua grande simplicità, avendo l' autore evitata ogni complicazione od astruseria che potesse nuocere all' effetto.

Pochi appresso, uscì pei tipi dello stesso Ricordi anche un *Confitebor* a sei voci con accompagnamento di grande orchestra, opera magnificata anche dalla stampa straniera[2]). Nel 1836 dal governatore di Milano ricevette incarico di scrivere una *Messa di Requiem* a grande orchestra per essere eseguita ni quella città nell' anniversario della morte di Francesco I imperatore d' Austria. Per questo bellissimo lavoro gli fu offerta in dono dal successore (l' imperatore Ferdinando, a cui fu dedicata) una splendida tabacchiera d' oro. L' anno stesso, nell' occasione che furono eseguite a Berlino alcune sue composizione di musica sacra, il Basili venne aggregato, come socio onorario, all' Accademia Berlinese di Scienze e Lettere, insieme con due altri famosi musicisti italiani, il Cherubini e lo Zingarelli. Anche le accademie musicali di Vienna, Londra, Parigi, Dresda e Lipsia lo vollero inscritto nell' albo dei loro soci più distinti.

Con grande onor suo e beneficio dell' arte l' insigne maestro conservò per quasi due lustri la carica di censore del conservatorio milanese, finchè nel 1837, scelto a successore del defunto Valentino Fioravanti nella direzione della Cappella Giulia in Vaticano, potè finalmente raggiungere la residenza da lungo tempo agognata.

In quel tempo l' arte musicale sacra trovavasi anche in Roma in deplorevoli condizioni. La musica leggiera, sensuale, chiassosa, bizzarramente colorita, che imperava allora su le scene, era penetrata perfin nei luoghi consacrati al culto divino. Le severe composizioni, di cui si gloria l' antica scuola romana, erano state da gran tempo abbandonate dalla maggior parte dei maestri per adattare ai sacri testi *arie*, *cavatine*, *cabalette*,

---

1) Dell' esito felice di questa esecuzione diede notizia anche lo stesso Basili in una sua lettera da Milano, in data del 4 marzo di quell' anno, nella quale si legge che siffatto genere di musica, *nuovo per i Milanesi*, aveva destata l' *universale curiosità* per modo, che il suo *nome aborrito* aveva fatto correre *professoi anche dall' estero*. (V. Arrigoni, *Organografia* ecc. Milano 1881).

2) Se ne legge una bella lode nell' *Allgemeine musikal. Zeitung* di Lipsia (Anno 1831, pag. 49).

duetti, *terzetti* e *finali*; e gli organisti facevano un vergognoso abuso di motivi delle opere che andavano più in voga. Rifugio della buona musica restava la sola Cappella Sistina, l' unica ormai che conservasse la dignità ed il carattere religioso che le si convenivano.

Appena occupato il nuovo ufficio, il Basili diedesi a tutt' uomo a riformare la Cappella Giulia, togliendo inveterati abusi e dando l' ostracismo alle composizioni che non rispondevano allo scopo di disporre l' animo dei fedeli alla preghiera e all' adorazione. Ma in quest' opera di salutare rinnovamento incontrò ostacoli d' ogni genere, che gl' impedirono di condurlo al punto a cui mirava. Disgustato e sfiduciato, trascorse gli ultimi anni di sua vita lontano da tutti, con l' arte e per l' arte.

Nell' inverno del 1850 il Basili fu colto da una fiera polmonite, che lo trasse a morte il 25 marzo dello stesso anno. Ebbe sepoltura nella chiesa di S. Michele, succursale della Basilica Vaticana, dove riposano anche le salme del grande pittore sassone Raffaele Mengs e di due altri maestri della Cappella Giulia: Paolo Agostini ed Antonio Buroni.

Un intimo amico dell' insigne maestro [1]) ci ha lasciato di lui il seguente ritratto: statura piuttosto bassa, occhio vivace e penetrante, fronte spaziosa, omeri al quanto curvi, portamento nobile, indole gaia e vivace, modi affabili e cortesi.

Nel campo dell' opera Francesco Basili ottenne, prima del 1820, qualche successo, per quanto effimero, ma, dopo il 1820, trovò il pubblico sempre più indifferente e talvolta fin anche ostile. Il gusto era cambiato: i frequentatori dei teatri italiani, sedotti ormai dai vezzi ammaliatori della musa rossiniana, non avevano orecchi che per le opere del Pesarese e per quelle dei suoi imitatori.

Nel campo della musica sacra, invece, il Basili si acquistò solida e durevole fama. I suoi concetti, se non giungono a toccare il sublime, son sempre nobili ed elevati, corretta e castigata n' è la forma, e la condotta, se attesta la dottrina dell' autore, non rivela mai l' artificio o lo stento; talvolta, come nel famoso *Miserere*, egli riesce a darci un capolavoro con la massima semplicità di mezzi. Scansò tutti i difetti comuni alla musica sacra del suo tempo, uno eccettuato: l' uso, per quanto non frequente, di ornamenti e ritmi propri dell' arte profana [2]).

All' elenco delle composizioni di musica sacra di questo insigne maestro dato dal Fétis e dall' Eitner devono aggiungersi quelle che si con-

---

1) L' avvocato Antonio Natali, maceratese, il quale scrisse brevi cenni biografici del Basili, non scevri, per altro, d' inesattezze e di errori. Il manoscritto, recante la data del 7 aprile 1850, si conserva nella Biblioteca Comunale di Macerata.

2) Come, per esempio, nel primo *solo* del bellissimo *Confiteor*.

servano manoscritte negli archivi delle cappelle di Loreto, Macerata e Urbino, e gli oratorî *Abisag* (Macerata, 1800) e *La morte di Nicanore* (Roma, 1821).

Bassi, Luigi, sommo baritono, nacque in Pesaro il 5 settembre 1766. Apprese i primi rudimenti dell' arte dal maestro di cappella della vicina Sinigaglia, il bolognese Pietro Morandi, dalla cui scuola uscirono altri cantanti di gran fama, come il sopranista Girolamo Crescentini ed Angelica Catalani.

A tredici anni esordì su le scene del patrio *Teatro del Sole*, nel carnevale del 1779, sostenendo la parte secondaria di Prospero, «maggiordomo e condottiero di Clorinda», nel *Curioso indiscreto*, opera buffa dell' Anfossi; e, l' anno successivo, eseguì, in compagnia dei suoi condiscepoli, tra cui trovavasi anche il poi famoso Crescentini (allora in età di 17 anni) un' opera del proprio maestro: *Comala*.

Anche in quest' opera sostenne una parte maschile; onde non so con qual fondamento il Fétis affermi che, sino al tredicesimo anno, egli «chantait des rolles de femme».

Poco dopo il Bassi andò a perfezionarsi a Firenze sotto la guida dell' insigne cantante Pietro Laschi, il quale, dopo averlo presentato al pubblico della Pergola, diede al giovanissimo artista, desideroso di tentar la fortuna all' estero, una commendatizia per il suo amico Guardasoni, allora impresario del *Teatro italiano* di Praga.

Quivi il Bassi fece la sua prima comparsa nell' ottobre del 1784, e tosto divenne il favorito del pubblico, che non si stancava mai di sentirlo, segnatamente nel *Re Teodoro* e nel *Barbiere di Siviglia* del Paisiello, e nella *Cosa rara* del Martini.

Ma una fortuna di gran lunga maggiore gli era riserbata. Quando, nel 1787, Wolfgango Mozart ebbe incarico di scrivere per il Teatro Italiano di Praga il *Don Giovanni*, scelse ad interpetre del protagonista della nuova opera il Bassi, il quale, facendo di questa parte una vera creazione, legò il proprio nome alla celebrità dell' immortale maestro[1]). Egli non aveva allora che ventun anno. Quale stima avesse del Bassi il cigno di Salisburgo dimostrato da alcuni aneddoti riferiti da storici degnissimi di fede, secondo i quali il sommo compositore si sarebbe giovato più volte del giudizio e del buon gusto del nostro artista, durante la concertazione delle *Nozze di Figaro* e del *Don Giovanni* su le scene di Praga.

---

1) Questo immenso capolavoro andò per la prima volta in scena il 4 novembre 1787. Le parti erano così distribuite:

Donna Anna . . . Teresa Saporiti.	*Ottavio* . . . . . Antonio Baglioni
Elvira . . . . . Caterina Miceli.	*Leporello* . . . . Felice Ponziani.
Zerlina . . . . . Caterina Bandini.	*Don Pedro* . . . Giuseppe Lolli.
Don Giovanni . . Luigi Bassi.	

A lui ed all' insigne pianista e compositore Dussek furonò fatte sentire dal Mozart, per averne un parere, le tre *ouvertures* ch' egli aveva preparate per il *Don Giovanni*; e delle tre fu prescelta quella che incontrò il favore dei due arbitri[1]). Cinque volte il Bassi obbligò il maestro a rifare il famoso duetto «Là ci darem la mano», finchè trovò la composizione che meglio si adattava alla sua voce ed alla parte che doveva sostenere[2]). «È bella musica» — ripeteva ogni volta il Bassi — «ma troppo modulata. Pensate che io su la scena devo sedurre una giovane, e che non riuscirò ad eseguire perfettamente la mia parte di attore, se sarò obbligato a preoccuparmi troppo dell' intonazione. Vedete qual effetto produco sempre sul pubblico in quel duetto sì semplice e, quasi direi, sì banale della *Cosa rara*: «Pace, mio caro sposo».

Sembra che anche la celebre *serenata*, una delle più deliziose composizioni mozartiane, sia stata scritta per compiacere ad un desiderio del nostro artista[3]).

Consolidata col *Don Giovanni* e con *Le nozze di Figaro*[4]) la sua riputazione in Praga, il Bassi per più di venti anni formò la delizia dell' alta società boema. Nel 1806 però il Teatro Italiano di Praga dovette chiudersi per le condizioni politiche della Germania, ed il nostro artista, cui la modicità dei guadagni non aveva permesso di far grandi risparmi, si sarebbe trovato a mal partito, se non gli si fosse offerta la protezione del principe di Lobkowitz, che lo prese ai suoi stipendi. Presso il munifico mecenate il Bassi menò per alcuni anni vita agiata e tranquilla, passando l' estate nelle sue splendide ville e l' inverno a Vienna, su le cui scene si presentò di nuovo, accolto con grande entusiasmo, segnatamente nel *Barbiere di Siviglia* del Paisiello (1808). Ma nel 1814, quando dissesti familiari indussero il principe a far rilevanti economie nella sua casa, egli fu licenziato. Ritornò allora a Praga, dove conservava sempre molti amici ed ammiratori. Di là, nell' autunno del 1814, fu chiamato a Dresda per dare su le scene di quel Teatro Italiano alcune rappresentazioni; ma la sua voce aveva perduto la freschezza e la sicurezza d' intonazione di una volta; onde non potè degnamente corrispondere all' aspettazione. Ottenne però che gli fosse affidata la direzione del teatro con lo stipendio di ottocento scudi annui, ufficio che conservò sino alla morte, avvenuta il 13 settembre del 1825.

---

1) J. P. Liser, *Mozart-Album*, 1856.

2) Jahn, *W. A. Mozart.* Vol. IV, 297.

3) Tiersot, *Etude sur «Don Juan»* (nel *Ménestrel* del 1897; n° 1).

4) Erra il Fétis, scrivendo che il Mozart compose per il Bassi anche la parte di *Almaviva*, perchè *Le nozze di Figaro* furono rappresentate per la prima volta a Vienna il 1° maggio del 1786 col basso Mandini; il Bassi, interpetrando da par suo la stessa parte a Praga nel gennaio dell' anno seguente, contribuì al grandissimo successo ivi ottenuto da questo capolavoro.

Chi lo vide e l' udì ne lodò l' alta e ben proporzionata persona, il nobile portamento, la voce bellissima, dal timbro eguale in tutta la sua estensione e dalla emissione facile e naturale, il sentimento squisito, la rara intelligenza della scena e le non comuni cognizioni musicali.

Ecco il giudizio che dà di lui un critico del suo tempo in un articolo su le condizioni dell' arte musicale in Boemia, inserito nel n° 31 dell' annata II^{a} dell' *Allgemeine musikal. Zeitung* di Lipsia. L' articolo, «Über den Zustand der Musik in Böhmen», reca la data del 30 aprile 1800, quando cioè da qualche anno la voce dell' insigne artista, in conseguenza d' una malattia, erasi notevolmente abbassata:

«Il Sig^{r} Bassi, prima di perder la voce era un cantante squisito; ed anche adesso egli sa mettere a profitto molto bene quanto gli resta dei suoi mezzi vocali. La sua voce tiene del tenore e del basso[1]) e, quantunque abbia qualche nota alquanto gutturale, è sempre assai grata, piena ed agilissima. Si aggiunga poi ch' egli è anche un eccellente attore, tragico senza cader nell' esagerato, comico senza diventar volgare od insipido. Le parti che meglio gli si attagliano son quelle di Axur, Don Giovanni, Teodoro, del Notaio nella *Molinara*, del Conte nel *Figaro*».

Battiferri, Luigi, musicista di gran valore, nacque, nel primo decennio del sec. XVII, a Sassocorvaro, paesello del circondario di Urbino.

Tutti i dizionari musicali, compreso l' Eitner, fanno di *Battiferri Luigi* e *Battiferro S.* (Sig^{r}) *D.* (Don) *Luigi* due persone differenti, tratti in inganno anche dal fatto che questo compositore, nei titoli di alcune opere, si dice nativo di *Sascorbara* (Sassocorvaro), e, in quelli di altre, si chiama *Urbinate*. Si tratta invece di un' unica persona. La famiglia Battiferri, donde discese la famosa poetessa Laura, onor d' Urbino, è oriunda di Sassocorvàro, come si rileva dai protocolli notarili di Sant' Angelo in Vado, e Sassocorvaro appartiene al circondario di Urbino[2]).

Dal 1642 al 1650 diresse la cappella del duomo di Sant' Angelo in Vado (circond. d' Urbino) e dal 1656 al 1658 quella dell' *Accademia della Morte* in Ferrara[3]). Il 17 marzo del 1658, sostenendo il confronto di valorosi competitori, vinse il concorso al posto di maestro nella cattedrale di Urbino, posto, a cui nell' ottobre del 1660 rinunciò, quantunque fosse stato riconfermato in carica a pieni suffragi. Dal 1664 al 1665 lo ritrovo novamente all' *Accademia della Morte*. Nell' ottobre del 1665 accettò la direzione della cappella del duomo di Pesaro, ma nello stesso mese dell' anno seguente lasciò questa città per essere stato chiamato a coprire il medesimo ufficio nella chiesa dello Spirito Santo di Ferrara.

---

1) Era dunque, come diciamo noi moderni, un *baritono*.

2) Il Fétis prende la cittadina di Sant' Angelo in Vado per «une église» di Sassocorvaro, e storpia il nome di questo paesello in «Pascorbara». Lo storpiamento è — manco a dirlo — ripetuto da tutti gli altri dizionari!!

3) Ciò risulta dal «Catalogo delli Sig^{ri} Maestri di Cappella dell' Illma Accademia della Morte della città di Ferrara». Qui è chiamato erroneamente «di Sassoferrato» (città della prov. di Pesaro-Urbino). V. Fr. Pasini, *Notes sur la vie de G. B. Bassani* in «Sammelbände d. I.M.G.» VII, p. 586.

Nel 1682 viveva ancora e trovavasi nella nativa Sassocorvaro, come si rileva da un istrumento, col quale egli si obbligava a costruire a proprie spese una cappella in quella cattedrale[1]).

Il Battiferri si dedicò esclusivamente alla musica sacra. Di particolare importanza per la storia della musica istrumentale sono i suoi *Ricercari* per organo. Questo genere di composizione subì, sotto la sua mano, una sostanziale modificazione. Anzitutto nei *Ricercari* del Battiferri è notevole la nitidezza dei temi; poichè il Ricercare è una composizione erudita, cioè condotta scientificamente, la chiarezza e la semplicità del tema costituiscono una condizione essenziale per la sua riuscita. Secondariamente la sostanza delle melodie tematiche è più musicale e più solida che in tutti gli altri di quel tempo. In terzo luogo il *Ricercare* del Battiferri ha un' estensione maggiore, e l' autore intende ad esaurirvi la parte della ricerca contrappuntistica, che deve vestire, determinare, colorire e sviluppare il tema. Lo stile è un' imitazione di quello del Frescobaldi[2]).

Delle sue composizioni mi son note le seguenti:

1642. *Messa et Salmi concertati à tre voci cioè Alto, Tenore e Basso con Motetti, Letanie et Salve Regina à due et tre voci di Luigi Battiferri da Sascorbara Maestro di Cappella nella Città di Sant' Angelo Inuado* (sic). *Opera Seconda. Con Privilegio. In Venetia. Appresso Alessandro Vincenti.* MDCXXXXII.

Dedicatoria del compositore ad «Ascanio Cantio», suo concittadino, in data del 25 maggio 1642.

Il volume contiene una *messa*, 8 *salmi di vespro*, 3 *mottetti*, le «Letanie della Madonna» ed una *Salve, regina* a 5 voci.

Le parole «Opera seconda» fanno comprendere che il Battiferri prima del 1642 aveva dato alle stampe un' altra raccolta di sue composizioni. Di quest' opera si conserva una copia nella Stadtbibliothek di Breslavia e nella biblioteca del liceo musicale bolognese.

1669. *Il primo libro de Motetti a voce sola di Luigi Battiferri Urbinate, Mastro di Capella dello Spirito Santo di Ferrara — Opera Quarta — Bologna, per Giac. Monti.*

Dedicatoria dell' autore, in data del 20 agosto 1669, «all' Illmo et Ecc^mo Sig^r Marchese Ippolito Bentivoglio».

1669. *Il secondo libro de Motetti a voce sola* ecc. — *Opera Quinta — In Bologna, per Giac. Monti.*

Dedicatoria dell' autore «all' Illmo Sig^r Conte Belisario Estense Tassoni», in data del 30 agosto 1669.

1669. *Il terzo libro dei Motetti a voce sola* ecc. *Opera sesta — In Bologna, per Giac. Monti.*

Dedicatoria dell' autore «all' Illmo Sig^r Orazio Boni, Nobile d'Urbino».

---

1) Arch. notar. di Sassocorvaro. Rog° Ercole Clari in data del 21 novembre 1682.

2) L. Torchi, *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*, in «Rivista musicale italiana» (Torino, F^lli Bocca), V, p. 482.

La bibliot. del conservatorio di Parigi possiede tutti e tre i libri; quella del liceo music. di Bologna i due primi, interi ed il terzo, mutilato.

1669. *Ricercari à 4, à 5, à 6 con 1, 2, 3, 4, 5, 6 sogetti.* — Bologna, Giac. Monti.

Del grande valore di queste composizioni fanno fede anche le copie manoscritte che se ne trovano nelle biblioteche straniere (v. Eitner I, 377), ed il fatto che esse meritarono d' esser citate da trattatisti come modello del genere (V. Dehn, *Lehre vom Contrapunkt.* Berlin, 1859. — Körner, *Der Orgel-Virtuos.* Leipzig, s. d. — Ritter, *Zur Geschichte des Orgelspiels*, Leipzig, 1884).

Bedini, Domenico, nato a Fossombrone (prov. di Pesaro—Urbino) verso il 1746, fu sopranista celebre.

Istruito nella nativa città, a 15 anni si presentò per la prima volta al pubblico su le scene pesaresi nel carnevale del 1762; poi continuò a perfezionarsi, facendo tali e così rapidi progressi da meritare d' esser chiamato, pochi anni dopo quel primo esperimento, nei più importanti teatri d' Italia accanto ad insigni artisti.

Nel 1772 trovavasi alla corte dell' Elettore di Baviera. Il Rudhart[1]) non ci fa sapere quanto tempo egli rimase a servigio di quel principe; certo è però che nel dicembre del 1776 era già ritornato in Italia e cantava a Pesaro. Nei giornali d' allora egli era chiamato «Virtuoso di Camera di S. A. l' Elettore di Baviera». E continuò a cogliere allori su le migliori scene italiane. Per lui scrisse il Sarti l' *Idalide* (Scala di Milano; carnev. 1783) ed il Nasolini l' *Adriano in Siria* (Id.; carnev. 1790).

Quando Bologna, il 18 dicembre del 1784, volle commemorare solennemente la morte del sommo contrappuntista e storico Padre G. B. Martini, egli ebbe l' onore d' esser chiamato tra gli esecutori, tutti di gran fama, della messa di *Requiem*, composta per la circostanza dai tredici maestri bolognesi, che appartenevano all' Accademia Filarmonica della città. Il corrispondente bolognese d' un giornale di Roma, nel dar notizia di tale commemorazione, scriveva: «Vi si distintinse il Sig^r Domenico Bedini»[2]).

Nel 1786 chiese ed ottenne di entrare a far parte del personale della cappella della Santa Casa di Loreto. Dai registri di questa cappella so che «per grazia speciale, da non doversi addurre ad esempio«, gli fu conferito il posto senza concorso. Sin dal marzo del detto anno egli aveva fatto istanza onde ottenere la sopravvivenza per il primo posto di soprano che resterebbe vacante nella cappella, e perciò il 22 aprile la Congregazione aveva chiesto al Governatore di S. Casa informazioni su l' età di tutti i soprani che si trovavano in servizio e su l' abilità del

---

1) Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, Freiling, 1865, p. 121. — Qui però è chiamato erroneamente *Angelo*.

2) *Notizie del Giorno*, Roma, 1784. N° 51.

Bedini. Il Governatore rispose, in data del 12 maggio, essersi resa «troppo nota l' abilità del Bedini nella professione di cantore per meritare benigni riflessi e valida protezione», nè avere egli «altra eccezione, se pur tale poteva dirsi, che di un' età alquanto avanzata», cioè circa 40 anni, la quale gli poteva esser di ostacolo alla richiesta sopravvivenza nel caso di un' incerta e forse lontana vacanza, ma non già per supplire al posto di uno dei soprani della cappella divenuti per età inabili al servizio.

Ai cantori della lauretana era permesso di accettare, una volta all' anno. scritture teatrali; ond' è che, anche dopo la sua ammissione a questa cappella, noi lo ritroviamo su le più cospicue scene d' Italia e dell' estero. Nel 1793 abbandonò definitivamente il teatro, e, nel dicembre 1796, anche la cappella. Ignoro l' anno della sua morte[1]).

Ecco un riassunto della sua carriera teatrale:

1761–2 (Carnev.). *Teatro del Sole* di Pesaro. Sua prima comparsa su le pubbliche scene nella *Serva scaltra* del m° De Sanctis.

1765 (Estate). Teatro di Sinigaglia. Una cronaca inedita di quel tempo ci fa sapere che egli vi andò accompagnato dal suo maestro. Il che mostra che studiava ancora. Del resto, è noto che gli antichi cantori, al contrario di ciò che avviene adesso, non lasciavano la scuola così presto. Sostenne la parte di primo soprano nel *Re pastore*, opera del m° Francesco Zanetti.

1767–68 (Carnev.). T. *S. Benedetto* di Venezia, nell' *Antigono* del De Majo e nell' *Arsace* del Franchi.

1769–70 (Carnev.). T. *Regio* di Torino, nell' *Enea in Cartagine* del Colla e nell' *Armida* dell' Anfossi.

1770–71 (Carnev.). T. *Alibert* di Roma, nell' *Achille in Sciro* del Jommelli e nel *Quinto Fabio* dell' Anfossi.

1772. Teatro di corte a Monaco di Baviera.

1776. Pesaro; per la festa di S. Nicola da Tolentino, in occasione dell'apertura della nuova chiesa dei Padri Agostiniani. Sostenne la parte di Giuditta nell' oratorio *Betulia liberata* del conte Almerici, pesarese.

1777 (Fiera dell' Ascensione). *T. S. Moisé* di Venezia, nell' *Armida* dell' Astraritta.

1777 (Autunno). Treviso; sostenne la parte del protagonista nell' *Antigono* del Calegari.

1777–78 (Carn.) Macerata, nell' *Armida* dell' Astaritta e nel *Medonte* del Sarti.

1779. Dal maggio di quest' anno al febbraio del 1780 fu scritturato per il *S. Carlo* di Napoli. Cantò nel *Medonte* dell' Insanguine, nel *Creso in Lidia* dello Schuster e nel *Gran Cid* del Rossetti.

1780–81 (Carnev.). *T. Regio* di Torino, nell' *Andromaca* del Martin e nell' *Arminio* dell' Ottani, nuove ambedue.

1781. Ancona. Vi eseguì, insieme col famoso Crescentini, allora all' inizio della sua carriera, una *Cantata* del conte Liverotto Ferretti.

---

1) Domenico Bedini ebbe un fratello, Don *Giuseppe*, che fu per trent' anni basso della cappella lauretana, dal 1758 al 1788.

1781 (Novembre). Perugia, per l' apertura del nuovo *Teatro del Pavone.*
1781–82 (Carnev.). *T. Argentina* di Roma, nel *Demofoonte* del Sarti e nell' *Arbace* dell' Alessandri.
1782–83 (Carnev.). *T. della Scala* di Milano, nell' *Idalide*, nuova, del Sarti ed in altre opere.
1785–86 (Carn.) T. *S. Benedetto* di Venezia, nell' *Ifigenia in Tauride*, nuova, del Tarchi, nell' *Alonso e Cora* del Bianchi e nella *Circe* del Gazzaniga.
1787 (Sabato santo). — Bologna, *T. del Casino Nobile*, nells *Passione di Gesù* di Federico Torelli.
1788 (Primav.). Trieste.
1788–89 (Carnev.). Genova.
1789 (Primav.). Novara, nell' *Enea e Lavinia* del Guglielmi.
1789 (Ant.). Ancona, *T. Fenice.*
1789–90 (Carn.). Milano, T. d. *Scala*, nell' *Adriano in Siria*, nuova, del Nasolini.
1790–91 (Carnev.). Reggio, nella *Morte di Cesare* del Bertoni.
1791 (Estate). Padova.
1791 (Ant.). T. Ital. di Praga.
1791–92 (Carnev.). *T. della Pergola* di Firenze.
1792–93 (Carnev.). Verona. [Ignoto ai biogr.]

Belardi, Giovanni, sopranista applauditissimo in Italia e all' estero, nacque in Matelica (pr. di Macerata) nel 1729.

La prima notizia che ho di lui, come cantante, risale al 1746, quando, giovane di 17 anni, sostenne la parte della protagonista nella *Merope* del m° Terradellas su le scene della *Fenice* di Ancona. Il felice incontro che vi ottenne gli procurò la nomina di primo soprano delle cappella del duomo anconetano, ufficio che non gl' impedì di continuare la sua carriera teatrale.

Il Rudhart lo pone nella serie dei cantori che furono al servizio dell' Elettore di Baviera, Massimiliano Giuseppe [1]); ma veramente egli fu a Monaco solo per l' apertura del nuovo teatro di corte, fatto costruire da quel principe ed inaugurato col *Catone in Utica* del m° Ferrandini «nel giorno glorioso del suo onomastico», come leggesi nel libretto, il 12 ottobre del 1753. L' Elettore Massimiliano Giuseppe gli concesse di fregiare, d' allora in poi, il suo nome del titolo di «Virtuoso di Camera di S. A. S. l' Elettore di Baviera» [2]).

Nel novembre del 1759 entrò a far parte della cappella della Santa Casa di Loreto, posto che tenne sino al 1786. Ma già molti anni prima gli era venuta meno la voce; onde non poteva più cantare che nei cori. Morì di 77 anni il 27 gennaio 1806.

---

1) Op. cit., p. 121.
2) Però vi è chiamato erroneamente nativo «di Ancona». Ancona era il suo luogo di residenza.

Ecco l' indicazione cronologica di alcuni teatri, nei quali egli fu applaudito:

1745–46 (Carnev.). *T. Fenice* di Ancona.
1750–51 (Carnev.). *T. Argentina* di Roma, nella *Ifigenia* dello Jommelli, e nella *Merope* del Capranica.
1751 (Autunno). Nuovo teatro di Spoleto.
1751–52 (Carnev.). *T. Argentina* di Roma, nel *Farnace* di David Perez e nel *Cleante* di Nicolò Sabbatini.
1752–53 (Carnev.). *T. Argentina* di Roma, nell' *Olimpiade* del Logroscino (Vi sosteneva la parte d' Argene).
1753 (Fiera dell' Ascensione). *T. S. Salvatore* di Venezia, nella *Salustia* del Bernasconi.
1753 (Autunno). T. di corte a Monaco di Baviera.
1754–55 (Carnev.). *T. Alibert* di Roma.
1755–56 (Carnev.). *T. Argentina* di Roma, nell' *Idomeneo* del Galuppi.
1756 (Fiera dell' Ascenzione). *T. S. Salvatore* di Venezia, nella *Statira* dello Scolari.
1756–57 (Carnev.). *T. Alibert* di Roma, nell' *Exio* del Traetta e nel *Demofoonte* del Pampino.
1758–59 (Carnev.). *T. Alibert*, nel *Recimero* del De Majo e nella *Melite riconosciuta* del Galuppi.
1759–60 (Carnev.). Macerata.
1764–65 (Carnev.). *T. d. Pergola* di Firenze.
1765–66 (Carnev.). Fermo.
1767–68 (Carnev.). *T. Alibert* nell' *Antigone* del Logroscino e nella *Merope* di G. B. Borghi.
1770. Fermo. [Ignoto ai biogr.]

Bellinzani, Don Paolo Benedetto, accademico filarmonico di Bologna, fu valente e fecondissimo compositore. Il Fétis ne ignora la residenza in Recanati e in altri luoghi, il nome della città nativa e l' attività meravigliosa.

Non nacque in Ferrara, com' egli scrive (e come ripete l' Eitner), ma in Mantova, come leggesi nei registri capitolari di Recanati; nè, secondo che afferma lo stesso Fétis, diresse le sole cappelle d' Urbino e Pesaro. Da Udine, dove trovavasi fin dal 1718, passò a Pergola, poi a Pesaro (1724-30), quindi ad Urbino (maggio 1730—agosto 1734), a Fano (agosto 1734—maggio 1735), a Orvieto con 180 scudi romani annui (1735-1737), e finalmente; nel dicembre del 1737, a Recanati, dove finì i sui giorni a tarda età[1]), il 25 febbraio 1757.

Da un documento dell' archivio capitolare recanatese, in data del 16 dicembre 1742, so ch' egli chiese dal capitolo un congedo di tre

---

1) Che sia morto a tarda età lo arguisco da alcune parole da lui scritte alla fine di una raccolta di suoi *Responsori*, composti nel 1744, che si conservano autografi nell' archivio della cattedrale di Pesaro: «P. Benedetto Bellinzani, Accad. Fil. di Bologna, ormai infastidito della musica, non solo riguardo alla *sua avanzata età*, ma molto più per la molta trascuraggine dei moderni cantori».

anni, lasciando un supplente. Per «evitare la rovina della Casa spettante alla Cantoria» — così leggesi nell' istanza da lui presentata — contrasse «sì gran somma di debiti, che lo impossibilita con le rendite che qui gode il soddisfarli, nè altro mezzo sa nè può rinvenire che alienarsi dal servizio di questa Chiesa per lo spazio di tre anni», e con le rendite che ritrarrà da una «provisione offertagli e che ha già pronta», estinguerà i suoi debiti. Il congedo fu concesso, ma ignoro da chi venne offerta al Bellinzani la «provisione che aveva già pronta». Dei molti suoi lavori, quasi tutti di genere sacro, gran parte si conserva, ancora inedita, nell' archivio delle cattedrali di Pesaro, Urbino e Fano: *messe*, *salmi*, *sequenze*, *responsori*, *sacre lamentazioni*, *litanie*, *mottetti* ecc., scritti dal 1724, cioè dal tempo in cui egli cominciò a servire la cattedrale di quella città, al 1757, un anno prima che morisse, quand' era «paralitico destro», come egli stesso si chiama nel titolo di un' *Introito* a quattro voci con violini, che trovasi tra gli autografi da lui lasciati nell' archivio della cappella del duomo pesarese.

È musica elegante e correttissima, ma condotta con uno stile, che ora a buon diritto si giudica niente affatto conveniente alle sacre funzioni: accompagnamento molto elaborato e mosso, canto trattato a base di virtuosità, abbondante cioè di gorgheggi e di ornamenti. Da gran tempo lo stile della musica teatrale era penetrato nel tempio, e il Bellinzani, in questo, non fece che seguire la corrente. All' elenco delle sue composizioni riferito dal Fétis (con qualche errore nelle date), e dall' Eitner, aggiungo due oratorii:

Ester, su poesia di Neralco Pastor Arcade (Giuseppe Maria Ercolani di Senigallia), rappresentato in Ancona, nel 1723 e in Pesaro nel 1723 e 1727; *Abigaille*, «oratorio a quattro voci coi stromenti da cantarsi per la festa di S. Cecilia che solennizzano i Musici della Metropolitana di Urbino nell' anno 1730 ecc. — Poesia di Neralco Pastor Arcade. In Pesaro, 1630. Nella stamperia di Niccolô Gavelli».

Bellinzani, canonico Anton Francesco, come maestro di cappella e come compositore, ebbe fama pressochè uguale a quella dello zio, Paolo Benedetto.

Con tutto ciò egli è nel numero dei mille dimenticati dai dizionari biografici. Ecco le poche, ma sicure notizie, che son riuscito a rintracciare su la sua vita:

Nacque in Ferrara, ed ivi fece i suoi studi di composizione alla scuola del maestro di quella cattedrale. Eletto nel 1730 organista della cappella, sei anni dopo ne divenne direttore. Ignoro dove sia andato dal settembre del 1748, anno della sua rinuncia a questa carica, al novembre del 1755, in cui fu chiamato in Pesaro, come maestro-organista. Certo è che da questo momento egli comincia, irrequieto, a passare da una

cappella all' altra, cambiando quattro volte residenza in quattro anni. Nell' aprile del 1756 rinunciò alla carica di Pesaro per accettare quella d' organista nella cappella del S. S. Sacramento di Urbino, che lasciò poi nel marzo del 1757, chiamato a succedere allo zio nella cattedrale di Recanati. Ed anche qui si trattenne poco più di un anno; nel settembre del 1758 concorse e fu eletto per la terza volta maestro in Pesaro, dove alla fine parve trovar riposo, poichè vi rimase fino al giugno del 1767. A partire da quest'anno mancano notizie di lui.

Fu anch' egli scrittore fecondo al pari dello zio, ma nulla, ch' io sappia, diede alle stampe. Molti suoi lavori di genere sacro, *sequenze*, *mottetti*, ecc. . . . si conservano manoscritti, in gran parte autografi, nell' archivio della Cattedrale di Pesaro. Compose anche *oratorii* e *cantate*:

La morte di Pardino Malatesti, figlio della B. Michelina, cittadina e protettrice di Pesaro, ecc., *Cantata a due voci*, eseguita in Pesaro nel 1736, Poesia di Giambattista Passeri.

La gara delle virtù nella morte del gran taumaturgo S. Vincenzo Ferreri. Oratorio a 4 voci e coro, cantato nella Chiesa dei RR. PP. di S. Domenico di Pesaro, nel 1741, e in Recanati nel 1746.

Componimento drammatico da eseguirsi nella sala del Pubblico Palazzo dell' Ill.ma città di Pesaro, l' anno 1759.

Componimento drammatico a tre voci, rappresentato da Sigg: Dilettanti di musica pesaresi nella Chiesa delle M. RR. Madri di questo nobilissimo Monastero di Santa Caterina in occasione dell' esaltamento al Pontificato di sua Santità Clemente XIV, nel 1769. Poesia di Vincenzo Bottoni, pesarese.

Gioas manifestato. Azione sacra (a quattro voci) *da cantarsi nella Chiesa dei M. RR. Padri Cappuccini di Pesaro in occasione che solennizzano l' ottavario dei novelli Santi Fedele da Sigmaringa, e Giuseppe da Leonessa*, nel 1747. Poesia di Irmido Croniano, Pastore Arcade.

[Ignoto ai biogr.]

Benedetti, Michele, n. in Loreto il 17 ottobre 1778, fu dalla natura dotato di una delle più belle e poderose voci di *basso* che siensi mai udite. Entrò, il 5 dicembre del 1803, nella cappella della S. Casa di Loreto; ma, permettendogli quest' ufficio di accettare, una volta all' anno, scritture teatrali, poté contemporaneamente dedicarsi anche al canto drammatico, nel quale si acquistò una grande celebrità.

Cantò a Venezia (carnev. 1804-05), ad Osimo (carnev. seguente), a Reggio e Sinigaglia (primav. 1807), poi novamente a Venezia (carnev. 1807-08) e ad Amsterdam, dove rimase circa un anno e mezzo (dall' aprile 1808 al settembre 1809). Chiamato quindi al *S. Carlo* di Napoli per la esecuzione della *Vestale* dello Spontini (prima in Italia: settembre 1811), vi fece tale incontro da ottener la conferma per i due anni successivi, e poi la nomina di cantante della corte e dei reali teatri napoletani.

Licenziatosi allora dalla cappella lauretana, il Benedetti prese stabile dimora in Napoli, e, per un periodo di quasi venti anni, che fu dei più

gloriosi per il *S. Carlo* e per il *Teatro del Fondo*, trionfò su quelle scene come insuperabile interpetre della parte di Gran Sacerdote nella *Vestale* e nel *Fernando Cortez* dello Spontini, di Adamo nella *Creaxione* del Haydn, del protagonista nel *Mosè* del Rossini, di Abner nell' *Atalia* del Mayr. [Ignoto ai biogr.]

Bini, Pasquale, noto in arte anche sotto il vezzeggiativo di Pasqualino, secondo il costume dei suoi tempi[1]), nacque in Pesaro, non nel 1720, come suppone il Fétis, ma il 21 giugno del 1716, come rilevasi dall'atto battesimale. Il culto della musica era tradizionale, nella sua famiglia. Trovo un *Andrea Bini*, sopranista, tra i cantori della cappella lauretana nel 1626, e un *Carlo Bini*, nominato dal Capitolo di Pesaro, nel gennaio del 1730, istruttore dei putti cantori della cattedrale. Anche due fratelli di Pasquale, *Sebastiano* e un altro, canonico della cattedrale patria, di cui ignoro per ora il nome, ebbero fama di egregi dilettanti. Narra il Burney[2]) che il Bini, all' età di 15 anni (vale a dire nel 1731), per consiglio e cura del cardinale Olivieri, fu posto alla scuola del Tartini[3]) e, dopo tre o quattro anni di studio (quindi tra il 1734 e il 1735), fu chiamato dal suo protettore a Roma, dove, coll' esecuzione delle più difficili composizioni del proprio maestro, stupì tutti i virtuosi, e più di ogni altro il violinista Francesco Montanari, che godeva allora gran nome in quella città. Il Fétis non crede alla verità di quest' ultima notizia, perchè, secondo lui, il Montanari sarebbe morto nel 1730; ma si può prestar fede ad un biografo che ha l' abitudine di stabilire le date per approssimazione, e che talvolta pone la morte di un musicista come avvenuta nell' anno, dopo il quale egli non ne ha più alcuna notizia?

Del resto, il fatto «comunemente creduto», come si esprime il Burney, che il Montanari sia rimasto così profondamente umiliato dalla superiorità del Bini da morirne di dolore, per quanto straordinario (specie così narrato), non è però impossibile, dati un carattere impressionabilissimo e un' ardente immaginazione; nè sarebbe unico nella storia dell' arte musicale. Il celebre tenore Adolfo Nourrit, la notte del 7 marzo 1839, per

---

1) *Buranello* e *Giordaniello* eran chiamati i compositori Baldassarre Galuppi di Burano e Giuseppe Giordani; e, fra i cantanti, *la Romanina* Marianna Bulgarelli, l' *Ortolanina* Teresa Oltrabelli, *Caffariello* Gaetano Maiorana, *il Senesino* Francesco Bernardi, *Farinello* Carlo Broschi, *Cusanino*, Giovanni Carestini ecc. ecc. . . .

2) *A general History of Music, from the earliest ages to the present period* ecc. . . . London 1776-88. Vol. I., Parte IIIe, pagg. 562-3. L'autore raccolse le notizie sul Bini durante il suo viaggio in Italia avvenuto nel 1770, l' anno stesso della morte del nostro violinista. Quindi mi par degno di fede. — Da questa storia hanno attinto, per i loro articoli sul Bini, tanto il Gerber quanto il Fetis.

3) È probabile che il cardinal Fabio Olivieri, pesarese, abbia conosciuto anche personalmente il sommo violinista, perchè questi dimorò lungamente in Ancona, sonò nelle orchestre dei teatri marchigiani (p. es: in quella del teatro di Fano nel carnevale 1717) ed ebbe nelle Marche molto scolari, i più insigni dei quali furono il Bini e *Andrea Roberti* di Senigallia, col quale l' amoroso maestro fu in epistolare corrispondenza sino agli ultimi anni di sua vita.

avere inteso qualche fischio in mezzo agli applausi che gli tributava il pubblico napoletano, finita l' opera, si gettò da una finestra della sua abitasione.

Poco appresso, il Bini, come seppe che il suo maestro aveva mutato stile e gusto, ritornò a Padova a prender da lui altre lezioni; quindi si recò per la seconda volta a Roma, dove, nel 1738, il Tartini gl' inviò ad istruire il giovane inglese Wiseman [1]). Nella capitale del cattolicismo trovavasi il Bini anche nel 1747, come rilevasi da una sua lettera diretta, il 3 giugno di quell' anno, all' Abbate Saverio Maggiori di Fermo, che gli aveva proposta la scrittura di primo violino e direttore d' orchestra nel teatro di quella città.

Da questa lettera si apprende ancora che, sino a quel tempo, egli doveva trovarsi bene in Roma, perchè dichiarava al Maggiori che non poteva risolversi a ritornare nelle Marche, «atteso qualche motivo ben giusto», aggiungendo che, per lo stesso motivo, aveva dovuto dare la medesima risposta negativa al Marchese Ricci, che gli aveva proposta un' altra scrittura per il teatro di Macerata [2]).

Ma appunto nel 1747 morì il suo secondo protettore, il cardinal Troiano Acquaviva dei duchi d' Altri [3]); ed allora si scatenarono contro il nostro violinista le male arti degl' invidiosi, che gli procurarono amarezze e guai, e finirono per fargli venire in odio il soggiorno di Roma. Ciò sappiamo da una lettera del Tartini, diretta da Padova, il 12 marzo 1750, al segretario di S. A. il principe di Lobcowitz, che si era rivolto a lui per avere un ottimo direttore dei concerti di corte.

Trascrivo una parte di questa lettera, che ci fornisce altre notizie del Bini ed un' altra testimonianza dell' altissimo concetto in cui il Tartini teneva questo suo discepolo [4]):

«Ho avuto risposta del mio scolaro Sig: Pasquale Bini, quale è prontissimo di ricevere il servizio di Sua Altezza, quando gli vengano accordate due condizioni. Una è, che se deve venir costà, vuole in sua compagnia un suo fratello per il viaggio, e per tre e quattro mesi di permanenza in coteste parti; sinochè si assicura dell' effetto del clima nella di lui salute. Trovando il clima confacente, il fratello se ne ritornerà a casa sua: trovando forse l' opposto, vuole ritornarsene in compagnia del fratello.

---

1) È pure il Burney quegli che riferisce le note parole rivolte a questo giovane nel dirigerlo al violinista pesarese: «Io la mando ad un mio scolaro che *suona più di me*, e me ne glorio, per essere *un angelo di costumi e religione*».

2) L' autografo di questa lettera è posseduto dal comm. Carlo Lozzi, residente in Roma.

3) Non puo essere altro che questo l' Acquaviva nominato nella lettera tartiniana, ministro plenipotenziario di Filippo V, di Spagna e di Carlo III, re di Napoli e Sicilia presso la Santa Sede. Il primo protettore del Bini, cioè il cardinale Olivieri, era morto nel 1738.

4) Anche l' autografo di questa lettera fa parte della preziosa collezione del comm. Lozzi. I passi da me riferiti furono da lui pubblicati nella *Cronaca musicale* di Pesaro (Anno I, n. 6).

L'altra condizione si è, che, se mai Sua Altezza (ricevendolo al servizio) lo conducesse seco in Italia, lo disobblighi dall' andar secolui a Roma, dove il povero giovane ha avuto mille disastri di animo e di corpo. «Per tutta la Italia e per tutto il mondo sì; in Roma no». Così il giovane mi ha scritto, e così fedelmente io trascrivo. Il fatto si è che questo giovane non è di molta forza di spirito: *ottimo e santo nei suoi costumi*, *maraviglioso nella sua professione*, ma debole di spirito. Perseguitato in Roma dopola morte di Sua Eminenza Acquaviva (fu suo padrone) ha appreso in tal modo la persecuzione, che quasi è impazzito; e però si è absentato da Roma, rinunciando alla fondatissima speranza di entrare tra poche settimane al servigio del Sig: Cardinale di Jorc, dalle di cui instanze per averlo a proprio servigio, si difende con fatica, stando a casa sua e in Patria, ch' è Pesaro. Questa è la origine della difficoltà sua di farsi mai più vedere in Roma. A me pare che le due condizioni proposte non portino seco alcuno ostacolo. Perchè la prima null' altro aggiunge, se non qualche spesa maggiore a Sua Altezza nel ritorno del fratello. Credo che Sua Altezza poco vi pensi a trenta o quaranta ongari, dopo che ho saputo dalla di Lei benignissima cosa mi destina pei sei Concerti. La seconda poi ha mille mezzi termini; et io penso che, quando il giovane vedrà con chi è, e si assuefarà a maggior mondo, si muterà di opinione; e col Padrone anderà a Roma benissimo, se vi sarà il bisogno e il caso.

Ella dunque ordini questo affare con la solita sua prudenza e bontà: quanto farà, sarà ben fatto».

Da questa lettera si sà che il Bini, sui primi del 1750, era già nella nativa Pesaro; e qui lo trovo anche nel carnevale del 1753 a dirigere l' orchestra nel Teatro del Sole. Dunque egli non andò alla corte del principe di Lobcowitz.

Il suo maestro aveva tentato di farlo entrare nell' orchestra di *Federico il Grande*, re di Prussia (che, com' è noto, fu appassionatissimo dilettante e geniale compositore di musica), procurandogli la raccomandazione d' un celebre letterato italiano, che aveva molta familiarità col monarca prussiano, *Francesco Algarotti*.

«Tartini me mande», — scriveva questi al re Federico — «quo *son meilleur écolier*, Pasquale Bini, a été obligé de quitter le service qu'il avait à Rome et qu'il en cherche ailleurs. Il a la confiance de s'addresser à moi pour que je tâche de placer un homme, auquel il s'intéresse comme à *un de ses meilleurs ouvrages*. L'orchestre de V. M. est trop bien pourvu pour qu'il puisse aspirer à son service. J'ai cru pourtant, Sire, qu'il était du devoir d'un serviteur de V. M. de ne pas recommander ailleurs *un tel homme*, si recommandable par *la supériorité de son talent*, avant que V. M. sût qu'elle était maîtresse d'en disposer».

Il grande violinista piranese considerava, dunque, Pasquale Bini come *il migliore dei suoi scolari*, e tanto lo amava e stimava da interessarsene come d' *una delle migliori sue opere*. Un così vivo interessamento onora discepolo e maestro.

Come l' Algarotti aveva preveduto, l' orchestra del re di Prussia era troppo ben provvista, in quel momento, perchè il Bini vi potesse trovare un posto. Lo trovò, per altro, alla corte di Carlo Eugenio, duca del Württemberg, che, il primo marzo del 1754, lo nominò suo *direttore dei*

concerti e compositore di camera[1]) coll' annuo stipendio di 400 ducati e alloggio mobiliato[2]). Due mesi dopo, era chiamato a dirigere quella cappella il grande maestro Niccolò Jommelli, il quale vi si trattenne dal maggio del 1754 al 1768, il periodo più splendido della storia dell' opera nel teatro ducale di Stoccarda.

Ignoro quanto tempo sia rimasto il Bini in quella corte. Il Gerber, biografo generalmente assai preciso, afferma che egli vi era ancora nel 1757; e sembra, per testimonianza di uno storico pesarese contemporaneo del Bini, che, prima di rimetter piede sul patrio suolo, sia passato al servizio di qualche altro principe tedesco. «Posò sua stanza vario tempo nelle corti di Germania», scrive il Bonamini, — dal quale e dall' altro concittadino e contemporaneo, il Ronconi, ci son date poche ma preziose notizie sugli ultimi anni di sua vita — «e, ritornato a Pesaro, sorpreso dagli scrupoli, rimase alquanto leso nel cerebro; ma tuttavia *sempre sonò alla gran meraviglia*»[3]). E quest' affezione cerebrale, a cui la sua debole natura sembrava da lungo tempo predisposta[4]), gli troncò la vita all' età di soli 54 anni, due mesi dopo che si era spenta quella del suo grande maestro. «Morì qui in Pesaro sua patria» — così il Ronconi — «l' anno 1770 nel mese di Aprile, *compianto per le sue ottime qualità da tutti*»[5]).

I due passi sottoseguati mostrano come i contemporanei fossero unanimi nel riconoscere le preziose doti morali ed artistiche del Bini. Le parole del Bonamini e del Ronconi corrispondono perfettamente col giudizio espresso dal Tartini sul suo prediletto scolaro: «*Ottimo e santo nei suoi costumi, meraviglioso nella sua professione.*»

Assai scrisse il Bini per il suo istrumento, e non pochi virtuosi uscirono dalla sua scuola.

Sventuratamente delle «molte composizioni manoscritte da lui lasciate» — son parole del Ronconi — «a Violino e Basso (d' accompagnamento) e 12 Concerti con 1° Violino obbligato, Oboe, Viola, Corni da caccia, che voleva mandare alle stampe» e che al tempo del Ronconi erano «appresso il Canonico e Sebastiano, fratelli del defunto ed anch' essi dilettanti di musica», non mi è riuscito di rintracciare neppure un foglio[6]).

Tra i suoi scolari che maggiormente si segualarono il Fétis cita soltanto Emanuele Barbella di Napoli, valente violinista e compositore; ma

---

1) E non *maestro di cappella*, come scrive il Fétis.

2) Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Wiirttembergischen Hofe.* Volume II. Stoccarda, 1891 (pag. 56).

3) Bonamini, *Uomini illustri di Pesaro*, ms. che si conserva nella Oliveriana.

4) «Ha appreso in tal modo la persecuzione, che *quasi è impazzito*», scriveva fin dal 1750, nella citata lettera il Tartini.

5) Ronconi, *Scrittori Pesaresi*, ms. che si conserva nella Oliveriana.

6) L' Eitner cita due sue composizioni ms.: una *Sonata a solo* (Violino e Basso numerato) od un *Concerto per Violino*, che si conservano, l' una nella R. Biblioteca di Berlino, l' altro in quella della Società degli amici della musica in Vienna.

assai probabilmente ricevette lezioni da lui anche il pesarese Luigi Tommasini, direttore d' orchestra alla corte del principe d' Esterhazy nello stesso tempo in cui vi si trovava, come direttore della cappella e compositore, il sommo Haydn, che l' onorò della sua amicizia [1]).

Bravura, Antonio, di Ancona, fu sopranista di qualche merito. Servì le cappelle di Pesaro (1777—1782) e di Rimini e cantò nei teatri di Macerata (carn. 1779), di Roma (Valle, carn. 1778), nel «Rinnovato teatro di Castel Gandolfo» (aut. 1785); al Pallaccorda di Roma (carn. 1786); al S. Samuele di Venezia (aut. 1787 e carn. 1787—88).

[Ignoto ai biografi.]

Bravura, Girolamo, congiunto del precedente e nato parimente in Ancona [2]) verso il 1770, fu uno degli ultimi insigni sopranisti d' Italia. Appartenne successivamente alle cappelle della cattedrale patria e della S. Casa di Loreto (dal 1801 al 1812, secondo i documenti di quell' archivio), e, dopo essersi fatto applaudire nei più importanti teatri d' Italia, andò in Russia (1809) [3]). Vel 1824 trovavasi ancora a Mosca. La sua carriera teatrale fu, per quel che io so, la seguente:

1790, Valle di Roma; 1791, Macerata; carn. 1791-92, Capranica di Roma; aut. 1792, Alibert di Roma; aut. 1793 e carn. 1793-94, Pergola di Firenze; primav. 1794 e quaresima 1795, T. del Fondo di Napoli; carnev. 1795-96, Pergola di Firenze; 1795, fiera del Santo a Padova; aut. 1795, T. degli Avvalorati di Livorno; carn. 1796-97, T. S. Agostino di Genova; primav. 1797, Comunale di Bologna; estate id., Tolentino, apertura del nuovo T. dell' Aquila e Pesaro; primav. 1798, Fenice di Venezia; carn. 1799, Regio di Torino; ott. 1801, Fermo; carn. 1801-02, Carlo Felice di Genova; est. 1802, Pergola di Firenze; aut. id., Bergamo; primav. 1803, Reggio Emilia; carn. 1803-04, Argentina di Roma; primav. 1807 Tolentino (in un oratorio); carn. 1806-07, Ducale di Parma.

[Ignoto ai biografi.]

---

1) Nacque il Tommasini il 22 giugno 1741 e morì in Esterhazy il 25 aprile 1808, lasciando un figlio, natogli in quella città, Luigi Antonio, che, a sua volta, si acquistò fama di gran violinista in Germania.

2) E non in Macerata, come scrisse il compilatore del *Catalogo generale delle cariche* ecc. *dell' Accad. Filarm.* di Bologna. — Bol. 1846.

3) Il 19 ottobre del 1803 aveva ottenuto dalla C. L. un permesso di 10 mesi per recarsi a cantare in qualità di «*primo uomo*» a Londra, ov' egli si riprometteva guadagnare circa 5000 piastre, compresa la serata di beneficio; ma poi, ignorasi per quali ragioni, il contratto non fu concluso. Il 22 marzo del 1809 partì per Mosca con licenza di trattenervisi due anni; ma, non avendo potuto proseguire il viaggio, ritornò a Loreto il 26 aprile dell' anno medesimo. Il primo luglio successivo si rimise in via per la stessa destinazione, ed il 22 luglio del 1812 si ebbe notizia che non sarebbe più tornato ad occupare il suo posto nella cappella lauretana.

Documents pour servir à la biographie des luthistes Robert Ballard et François Pinel.

Par

Henry Prunières.

(Paris.)

I.

On sait, grâce aux beaux travaux de M. Michel Brenet [1]), que le second livre de luth publié en France au XVIIe siècle, (après le *Trésor d'Orphée* d'Antoine Francisque), fut la tablature que son auteur «R. Ballard» dédia à la Reine Marie de Médicis, au mois d'Octobre 1611 [2]). Assurément cet artiste avait été célèbre en son temps puisqu'aussi bien Mersenne ou Le Gallois que l'italien Severo Bonini célébraient les louanges de «M. Ballard parisien», mais on était surpris de ne connaître aucun document qui permît de déterminer son identité. Le hasard m'a fait rencontrer dans le fonds des Cinq Cents Colbert, à la Bibliothèque Nationale, deux pièces d'archives qui apportent un peu de lumière sur ce mystérieux personnage.

En 1610, l'«*Estat de mutation des officiers de la Maison de la Reyne Mere en l'estat de la Musique de sa Majesté*» mentionne «Robert Ballard, joueur de luth aux gages et entretenemens de XII cens livres tournois, lesquels sa Majesté a voulu estre ostez de l'Estat afin de luy en faire delivrer ses ordonnemens selon le service qu'il y rendra . . . XII[c] l. t. [3])». Il semble, à lire ce document, qu'en 1610 Robert Ballard ait cessé de faire régulièrement partie de la maison de la Reine pour n'être plus appelé à la Cour que dans des circonstances extraordinaires. Deux années plus tard, en 1612, sans doute à la suite de la publication de sa tablature, il fut réintégré en la Musique de la Reine comme en fait foi le mandement suivant:

«Tresorier genéral . . . Nous voulons et vous mandons que des deniers de vostre charge de la presente année, vous payiez et delivriez comptant à Robert Balart, M[aistr]e joueur de luth que nous avons retenu près de nous pour nostre plaisir et service, la somme de *Six cens livres* de laquelle nous luy avons faict don tant en considérations de ses services que pour luy donner moyen de s'entretenir près de nous et à nostre suitte durant les quartiers de Janvier à Avril de la presente année. Et raportant par vous la presente avec quittance dud[ict] Balart, sur ce suffisante, ladicte somme sera payée etc. . . . Faict à Paris le XIIe jour d'Avril 1612 [4])».

Les comptes de la maison de Marie de Médicis pour le trimestre de Juillet à Octobre de la même année attribuent la même somme de six cents livres à «*Pierre* Ballart, Maistre joueur de luth» [5]). Il y a là certainement

---

1) *Notes sur l'histoire du luth en France.* Bocca édit, 1899. — *Le luthiste R. Ballard.* Guide Musical du 19 Mars 1893.

2) Le seul exemplaire connu de cette tablature est conservé à la Bibl. Mazarine (*Réserve* 4761. B.). J'en ai transcrit quelques fragments dans mon ouvrage sur *Le Ballet de Cour en France avant Lully.* Paris 1913. Laurens éditeur (in-8°, 288 pp.).

3) Bibl. Nat. *Cinq Cents Colbert* 94, f° 194. v°.

4) *Cinq Cents Colbert* 93, f° 96. v°.

5) *Cinq Cents Colbert* 93, f° 110. v°.

une de ces erreurs que les scribes royaux commettaient journellement. *Pierre* est sans aucun doute mis pour *Robert* et il s'agit toujours du même personnage [1]).

Robert Ballard devait être fort prisé de la Reine pour jouir d'un traitement annuel de 2400 livres tournois. Rares étaient alors les musiciens qui touchaient plus de 1200 livres. Il semble que Robert Ballard soit mort ou se soit démis de sa charge aux environs de 1613. Le médecin Héroard qui note si méticuleusement dans son *journal* les menus faits de la vie du jeune Roi nous apprend, à la date du 1er Septembre 1612, que celui-ci «commence à apprendre à jouer du luth par Ballard [2])», puis ne mentionne plus une seule fois le nom de cet artiste et ne fait plus aucune allusion aux leçons que Louis XIII en aurait reçu. On voit que la vie de Robert Ballard reste encore singulièrement obscure. Il m'a été en particulier impossible d'élucider la question des rapports de parenté du luthiste avec la famille des fameux imprimeurs parisiens du même nom.

II.

La vie de François Pinel, qui fut l'un des représentants les plus illustres de l'école française du luth au milieu du XVIIe siècle, nous est un peu mieux connue. Il appartenait à une famille de musiciens. Son père, Germain Pinel, jouait du luth et du violon [3]), son frère aîné, Séraphin, était comme lui luthiste. François semble avoir fait ses débuts à la cour en exécutant, avec un certain nombre d'instrumentistes de renom, une sorte de «*concerto a più stromenti*» dans le *Ballet de Psyché*, representé le 16 Janvier 1656 [4]). Le livret indique pour la VIIe Entrée: «Sept Musiciens venus en ce lieu pour y charmer le sens de l'oüie. Les Sieurs Pinelle, père et fils et frère [5]), et les sieurs Grenerin [6]), Itier [7]), Couperin [8]) et Genay.»

A dater de ce jour jusqu'en 1668, il n'est plus question de François Pinel ni dans les comptes royaux, ni dans les relations de ballets de cour. Au contraire Germain Pinel est comblé d'honneurs. Le Roi le choisit pour maître de luth et, en 1659, l'autorise à reçevoir en survivance de sa charge son fils Séraphin [9]). Au commencement de l'année 1664 [10]), Germain Pinel

---

1) Le scribe a pu confondre Robert Ballard, luthiste, avec Pierre Ballard, imprimeur du Roi pour la Musique, qui de 1611 à 1638 émarge également au budget de la Maison du Roi.

2) *Journal sur l'enfance et la Jeunesse de Louis XIII.* Tome II, p. 109.

3) Sur la famille Pinel, cf. Ecorcheville, *Vingt Suites d'Orchestre du XVIIe siècle français* (pp. 13-15).

4) *Ballet de Psyché ou de la puissance de l'Amour.* Paris 1656 (in 4) page 14.

5) La mention *frère* qualifie le rapport de parenté existant entre François et Séraphin. Il est impossible que François Pinel, qui vécut jusqu'en 1709, ait été le frère de Germain Pinel dont le fils était adulte en 1656.

6) Grenerin était théorbiste. Deux pièces pour le luth de sa composition (*Allemande* et *La belle courante*) se trouvent dans une tablature manuscrite de notre collection.

7) Léonard Itier jouait de la basse de viole et du luth.

8) Il doit s'agir ici de Louis Couperin qui jouait du dessus de viole.

9) Cf. Ecorcheville, p. 14. — Dans le *Ballet de la Raillerie*, representé en 1659, Germain et Séraphin Pinel prenaient part à l'exécution d'une symphonie, jouée sur la scène par les meilleurs instrumentistes du temps: Louis de Mollier, Claude Tissu, Itier, les deux Couperin, Hauteman, Martin, Richard etc. — *Ballet de La Raillerie.* Paris, Ballard, 1659 (in-4°).

10) Arch. Nat. K. K. 213, f° 12. v° et Z^1a 487 (Année 1664).

meurt et en même temps que son nom, celui de Séraphin Pinel disparaît des comptes royaux.

François Pinel ne succèda directement ni à son père, ni à son frère. Ce ne fut qu'en 1667 qu'il racheta la charge de Claude Tissu, ordinaire de la Musique de la Chambre, charge détenue, en vertu d'un privilège de survivance, par le fils mineur du musicien, également nommé Claude Tissu. Une copie notariée des actes officiels, qui sanctionnèrent cette transaction, est en notre possession. Nous croyons devoir en publier ici le texte:

«Par devant les notaires . . . soussignés, fut present Claude Tissu, ordre de la musique de la Chambre du Roy pour le Theorbe, demeurant a Paris rue St Thomas du Louvre, parr[oiss]e St Germain l'Auxerrois, lequel, en la presence et de l'auctorité de Damelle Anne Le Begue sa mère, veuve de feu Claude Tissu, vivant aussy ordre de la musique de la chambre du Roy pour le Théorbe, s'est vollontairement desmis et desmet entre les mains du Roy de sa charge d'ordre de la musique de la Chambre pour le Theorbe, en faveur de Francois Pinel auquel, sous le bon plaisir de sa Majesté, touttes lettres de provision et expédition nécessaires luy en seront expédiées et délivrées en bonne forme, promettant obligeament renoncer.

Faict ès estudes des Notaires soubsés l'an mil six cens soixante sept, le vingt septe Aoust et ont signé, ainsi signé: Tissu, Anne Le Bégue, Moufle et Le Vasseur.»

«Aujourdhuy sixe du mois d'Octobre XVIe soixante sept, Le Roy estant a Saint Germain, la perfection que François Pinel s'est acquise a jouer du Théorbe et les preuves qu'il en a données dans les concertz de la musique de la chambre de sa Majesté où il s'est bien souvent fait entendre, Luy ayant faict juger qu'il y pouvoit utilement servir, et que personne ne pouvoit mieux que luy remplir la charge d'ordinaire de la musique de la Chambre pour le theorbe, de la quelle Claude Tissu s'est desmis en sa faveur par la lettre attachée et du consentement de damelle Anne Le Bègue sa mère tutrice, veuve de feu Claude Tissu son père, Sa Majesté, en cette considération et pour la confiance qu'Elle a en l'expérience et en la fidélité dudit François Pinel, luy a donné et octroyé la charge d'ordre de la musique de sa chambre pour le théorbe dont elle avoit pourvu led. Tissu en survivance de son père, pour par luy desormais la servir en cette qualité dans la musique de sa chambre et dans les osservances particulières de cette charge tant pour exercer et jouir et user aux honneurs, franchises et libertés dont jouissent les autres ordinaires de la musique de sa chambre qu'aux mesmes gages et entretenements dont jouissoit led. Claude Tissu et veut qu'ils soient employez dans les estats qui en seront par Elle signez et arrestez. Mande Sa Majesté aux tresoriers généraux de sa maison et des menus plaisirs et affaires de sa chambre que les gages et entretenemens ils ayent a payer dorénavant aud. s. Pinel sur ses simples quittances aux termes et en la manière accoustumée, En vertu du présent brevet qu'Elle a pour asseurance de sa Volonté signé de sa main».

On savait déjà que François Pinel avait succédé aux environs de 1668, à Claude Tissu[1]), mais ce dernier étant surtout connu comme chanteur[2]), on s'était étonné de voir Pinel, luthiste fameux, remplacer un chanteur. Or on

1) Cf. Ecorcheville, loc. cit.

2) V. l'état de la Maison du Roi pour l'année 1652, page 74 (Bibl. Nat. Lc. 25/93) et aux Arch. Nat. Z1a 473 (1644) — K. K. 213 fo 11. — Sur ce dernier document il est porté comme *taille* et aussi comme *Maistre de luth des pages de la chambre.* En 1692, François Pinel figure sur les états imprimés de la Maison du Roi (p. 238) sous la rubrique *Haute taille*, mais il est spécifié qu'«*il joue présentement du théorbe*». A cette date, Pinel touchait six cents livres pour ses gages, neuf cents livres pour sa nourriture et deux cents treize livres pour sa monture.

voit qu'officiellement Pinel succédait à Claude Tissu en qualité de théorbiste et qu'il avait déjà en plusieurs fois l'occasion de se faire entendre dans les concerts données par les musiciens de la Chambre du Roi.

Je me permets en terminant de joindre à la liste, dressée par M. Michel Brenet, des principaux recueils contenant des œuvres de Pinel, une tablature manuscrite de ma collection qui renferme sept pièces de cet auteur[1]: trois Courantes, une Allemande, une Sarabande et deux morceaux intitulés l'un: *L'enchantement*, l'autre: *Le Musicien ambulant.*

---

1) Parmi deux cents pièces de luth environ des meilleurs maîtres de l'Ecole française: les trois Gautier, Dubut, Gallot, Mouton, Dufaux, Vincent etc.

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.
English Editor: Dr. Charles Maclean.